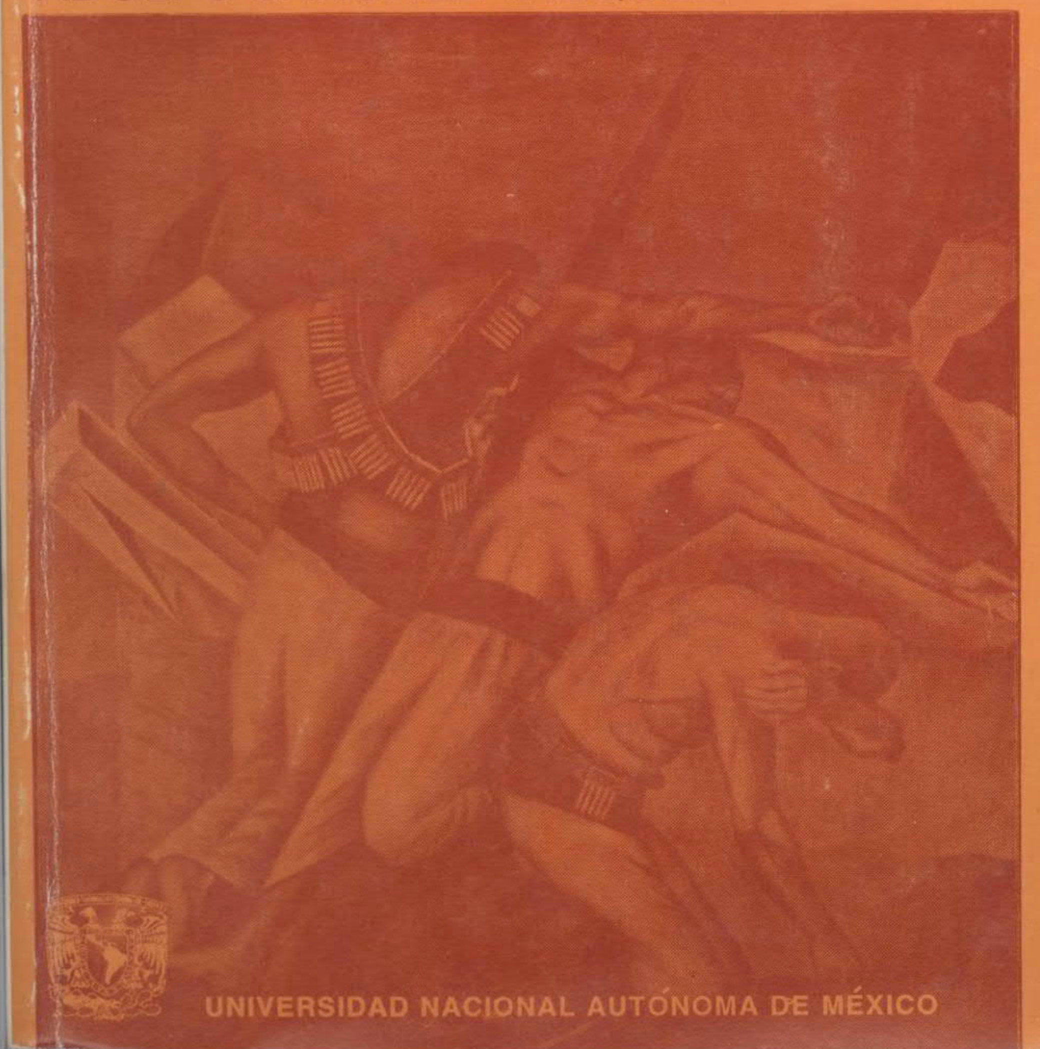
LECTURAS
UNIVERSITARIAS **14**

ANTOLOGIA

TEXTOS DE ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE

ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ



ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ

Antología
Textos de estética y teoría del arte



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
1978

Primera edición: 1972
Primera reimpresión: 1978

DR © 1978, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES

Impreso y hecho en México

SUMARIO

V. EL ARTE, LA SOCIEDAD Y LA HISTORIA

VI. LAS ARTES

VIL EL ARTE EN NUESTRO TIEMPO

PRÓLOGO

La presente antología ofrece al estudiante una serie de textos en los que se abordan cuestiones estéticas fundamentales y problemas propios de la teoría del arte. Los textos recopilados se agrupan en siete capítulos que tratan sucesivamente de la experiencia estética, la naturaleza del arte, la estructura de la obra artística, los valores estéticos, el juicio estético y la crítica del arte, las relaciones entre arte, sociedad e historia, las artes particulares y, por último, la situación del arte de nuestro tiempo.

Los autores seleccionados mantienen concepciones filosóficas, estéticas o artísticas muy diversas, las cuales al ser confrontadas en el curso de una atenta lectura permitirán cerrar el paso a todo enfoque unilateral y, por tanto, normativo o dogmático. Esto, que es indispensable para toda teoría, cualquiera que sea su objeto, lo es aún más cuando se trata de un objeto tan mudadizo, variado e insospechado como el arte.

En cada capítulo los textos van precedidos de una presentación de sus temas, problemas y autores. Se aspira con ello a fijar la atención de nuestros lectores sobre los temas fundamentales que se abordan, sobre los problemas cardinales a que se enfrentan y sobre los datos más relevantes de la vida y ¡a obra de los autores de los textos respectivos.

Casi todos los autores incluidos *son* contemporáneos, aunque no dejan de estar presentes los grandes cultivadores de la estética en el pasado: Platón, Aristóteles, Lessing, Kant, Schiller y Hegel. Gran parte de los autores de la presente antología, como por ejemplo Nicolai Hartmann, Benedetto Croce, Georg Lukacs, Jacques Maritain, Alfred Ayer, Susanne Langer o Herbert Marcuse, son filósofos de nuestra época cuyas doctrinas estéticas se hallan vinculadas a sus posiciones filosóficas medulares. Otros autores —como Arnold Hauser, Woelfflin o Worringer— son destacados historiadores del arte, o bien teóricos y críticos del arte corno Lionello Venturi, Max Bense, Gillo Dorfles, Cardoza y Aragón, Béla Bálazs, Justino Fer-

nández o Gaetan Picon. No hemos dudado en incorporar a nuestra antología a autores que proceden de campos temáticos distintos, aunque no ajenos —como el psicoanálisis en el caso de Freud, o la antropología en el de Lévi-Strauss—, o que destacan, sobre todo, en otros terrenos (particularmente el de la teoría y la práctica de la transformación social), como sucede, por ejemplo, con Marx, Engels, Mariátegui y Lunacharsky, siempre que hayan dicho algo provechoso sobre el arte. Finalmente, hemos tenido muy en cuenta a los propios creadores cuando reflexionan sobre el arte y aportan ideas que tienen, además, el aval de la fecunda actividad artística o literaria que las suscita; tal es el caso de Rimbaud, Picasso, Breton, Apollinaire, Machado, Octavio Paz, Carpentier o Julio Gortázar.

Nos hemos esforzado por recopilar los textos de modo que, una vez extraídos de un contexto más amplio, conserven su unidad temática y puedan ser comprendidos dentro de sus propios límites. Pero, obviamente, los textos por su carácter fragmentario tienen que ser *situados*, y a esto tienden las presentaciones previas de cada capítulo. Por otra parte, hay en ellos referencias de diverso género: filosófico, estético, artístico, social o histórico que requieren ilustraciones o explicaciones complementarias. Es aquí donde el estudiante debe contar con la oportuna y valiosa cooperación del maestro a fin de que la lectura deje las menos lagunas posibles y sea, por tanto, más fructífera. Conviene señalar, a este respecto, que tanto por lo que se refiere a las ilustraciones y explicaciones complementarias como a la *situación* del texto en el contexto más amplio del que procede, contamos con el hecho favorable de que puede disponerse en español de casi la totalidad de las obras correspondientes.

La finalidad del presente libro es, en última instancia, contribuir a que sus jóvenes lectores tomen conciencia de la problematicidad de las cuestiones abordadas y de la necesidad de esquivar las soluciones simplistas. Esto vale sobre todo para un arte como el de nuestro tiempo que plantea problemas muy agudos y complejos y que, por ello, es objeto de constantes interrogantes y polémicas, sorpresas y malentendidos Nuestra antología pretende también —en el campo que le corresponde— ayudar a sus lectores a que aprendan a distinguir en una confrontación de ideas la paja del grano y a captar, con ello, la médula misma de cada posición. Por último, y no lo último (valga también en español la conocida expresión inglesa), la presente selección de textos aspira a contribuir a que los estudiantes vayan habituándose a manejar los elementos teóricos indispensables

que le permitan —sobre la base de un trato directo con las fuentes— ir pensando por cuenta propia en las cuestiones más vivas y más debatidas de la estética y la teoría del arte

ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ

México, D. F., enero de 1972
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

I. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

LOS TEMAS

Belleza libre y belleza adherente
El estado estético del hombre
La esencia de lo estético
Los sentidos estéticos

LOS PROBLEMAS

Kant ha definido lo bello como aquello que place universalmente sin concepto, es decir, sin necesidad de tener un conocimiento previo (un concepto) del objeto. De acuerdo con este carácter aconceptual de lo bello, ¿debemos aceptar un sólo tipo de belleza? Si bien es cierto que determinados objetos pueden ser considerados bellos sin presuponer su concepto, sin la consideración de su fin, como, por ejemplo, los pájaros o las flores, qué decir de aquellos objetos cuya contemplación —como en el caso de un monumento histórico— no puede ser separada de cierto concepto del objeto, o sea, de la consideración del fin que llevó a la construcción de ese monumento? Kant se plantea este problema, y al resolverlo se ve obligado a aceptar la intervención del concepto, cierta consideración del fin. Pero, entonces, ¿cuál es el estatuto de lo bello? De acuerdo con el distinto papel del concepto —nulo en un caso, relativo en otro— ¿no habrá que reconocer dos tipos de belleza: una según la mera forma, sin concepto, y otra, según su fin, su concepto? Y, al mismo tiempo que se hace esta distinción ¿no habrá que establecer una jerarquía entre ambas bellezas, de tal modo que una sea pura, libre, y otra inferior o —como dice Kant— adherente? He ahí el orden de cuestiones a las que responde, en el texto recopilado, Kant.

Kant había establecido una especie de abismo insalvable entre el mundo de los sentidos y el del pensamiento Pero el hombre vive en uno y otro mundo; ¿cómo saltar de los sentidos y de la materia al plano de la forma y del pensamiento?; ¿cómo salvar ese abismo o superar la contradicción entre un mundo y otro? Tal es la cuestión que se plantea Schiller. La respuesta trata de hallarla al afirmar que hay un estado intermedio del hombre, el estético, en el que se sustrae al imperio de los sentidos y al de la razón. En el estado estético, el hombre es libre, totalmente libre, ya que no se halla determinado ni material ni intelectualmente.

¿En qué se distingue el punto de vista estético del teórico y práctico? Es la cuestión anterior —de Kant y Schiller—, pero planteada por Kainz desde una perspectiva actual Y, unida estrechamente a

ella: ¿cuáles son los rasgos específicos del comportamiento humano peculiar que llamamos estético? En el texto de Kainz —al subrayar los rasgos de la contemplación, desinterés y pureza— se trata de fijar lo que distingue a lo estético de lo teórico y lo práctico y, a la vez, lo que lo califica específicamente.

¿Qué son propiamente los sentidos estéticos: el oído musical, el ojo sensible a la belleza de las formas? Son sentidos del hombre social, medios de afirmación del ser humano en el mundo objetivo. Pero ¿cómo han surgido? ¿Son algo dado naturalmente o producido? Como sentidos humanos, son el fruto de un proceso; es decir, se han formado en la práctica social a lo largo de toda la historia humana. Así responde Marx en un texto famoso de su juventud los (Manuscritos económico-filosóficos de 1844) *al problema de la naturaleza y origen de los sentidos estéticos como sentidos propia-, mente humanos.*

LOS AUTORES

IMMANUEL KANT *es fundador de la filosofía clásica alemana, en la cual se caracteriza por su idealismo trascendental o crítico. Nació en 1724, en Königsberg, ciudad en la que permaneció casi toda su vida, y murió en 1804. Sus obras filosóficas fundamentales son sus tres famosas* Críticas. *En la primera, la* Crítica de la razón pura *(1a. ed., 1781) investiga la naturaleza, límites y posibilidades del conocimiento; este análisis le lleva a la conclusión de la imposibilidad de la metafísica como ciencia, es decir, probada teóricamente. En la segunda, la* Crítica de la razón práctica *(1788), estudia la esfera de la razón práctica o de la moralidad; en esta esfera postula una ética apriorística, formal y autónoma y una concepción del hombre como sujeto autónomo y libre en cuanto ser moral. Finalmente, en la* Crítica del juicio *(1790) aborda los problemas del juicio y del placer estético en relación con el arte, viendo en lo bello lo que place universal y desinteresadamente, como una finalidad sin fin, es decir, sin que la imaginación se halle sometida al entendimiento y, por tanto, sin necesidad de presuponer un fin o concepto del objeto bello.*

FEDERICO SCHILLER, *poeta y pensador alemán, nació en 1759 y murió en 1805. Entre sus obras literarias más notables figuran los dra-*

mas Los bandidos *e* Intriga y amor. *Sus principales obras filosóficas y estéticas son:* Cartas filosóficas *(1786),* De la gracia y la dignidad *(1793) y* Cartas sobre la educación estética del hombre *(1795). Procurando atenuar el formalismo y el rigorismo de la ética kantiana y de salvar el abismo que veía Kant entre el mundo sensible y material y el mundo de la forma y del pensamiento, Schiller ve en el estado estético del hombre la superación de ese abismo, y en el arte la culminación de la síntesis armónica de materia y forma,'y la verdadera libertad del hombre. Schiller —como Kant— fue un admirador de la Revolución Francesa y la Convención correspondió a su actitud nombrándole ciudadano de honor. La estética de Schiller responde a su ideal de libertad.*

FRIEDRICH KAINZ, *profesor de estética de la Universidad de Viena después de la segunda Guerra Mundial. En su obra fundamental,* Estética, *publicada en 1948 y traducida al español estudia los problemas de la definición, métodos y rasgos científicos de la estética, sitúa los valores estéticos dentro del panorama general de los valores humanos y analiza, finalmente, el comportamiento del hombre en la contemplación estética y el objeto estético.*

CARLOS MARX, *fundador del socialismo científico y del materialismo histórico, nació en Treveris en 1818 y murió en 1883. Desde su juventud hasta su muerte, toda su actividad —teórica y práctica— estuvo consagrada al objetivo fundamental de transformar radical- > mente el mundo social. Obras principales:* Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel, *1843:* En torno a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel. Introducción, *1844;* Manuscritos económico-filosóficos de 1844; La ideología alemana, *en colaboración con Engels, 1845;* Tesis sobre Feuerbach, *1845;* Miseria de la filosofía, *1847;* Manifiesto del Partido Comunista, *con Engels, 1848;* Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador), *1857-1858;* El capital *(t. I, 1867; tt. II y III, editados por Engels, 1885 y 1894);* La guerra civil en Francia, *1871;* Crítica del Programa de Gotha, *1875. Todas estas obras han sido publicadas en español. Las ideas de Marx sobre cuestiones estéticas y literarias, dispersas en sus obras, pueden seguirse en diversas recopilaciones de los escritos respectivos, aparecidas en nuestro idioma. En las observaciones aisladas de Marx (junto con las de Engels), y en los principios básicos de su doctrina (particularmente en su concepción del hombre como ser práctico o creador, histórico y social) se encuentran los elementos medulares de su teoría estética*

BELLEZA LIBRE Y BELLEZA ADHERENTE

Immanuel Kant*

El juicio de gusto, mediante el cual un objeto es declarado bello, bajo la condición de un concepto determinado, no es puro.

Hay dos clases de belleza: belleza libre *(pulchritudo vaga)* y belleza sólo adherente *(pulchritudo adhaerens).* La primera no presupone concepto alguno de lo que el objeto deba ser; la segunda presupone un concepto y la perfección del objeto según éste. Los modos de la primera llámanse bellezas (en sí consistentes) de tal o cual cosa; la segunda es añadida, como adherente a un concepto (belleza condicionada), a objetos que están bajo el concepto de un fin particular.

Las flores son bellezas naturales libres. Lo que una flor deba ser sábelo difícilmente alguien, aparte del botánico, y éste mismo, que reconoce en ella el órgano de reproducción de la planta, no hace referencia alguna a ese fin natural cuando la juzga mediante el gusto. Así; pues, a la base de este juicio, no hay ni perfección de ninguna especie, ni finalidad interna a que se refiera la reunión de lo diverso. Muchos pájaros (el loro, el colibrí, el ave del paraíso), multitud de peces del mar, son bellezas en sí que no pertenecen a ningún objeto determinado por conceptos en consideración de su fin, sino que placen libremente y por sí: Así, los dibujos à *la grecque,* la hojarasca para marcos o papeles pintados, etcétera, no significan nada por sí, no representan nada, ningún objeto, bajo un concepto determinado, y son bellezas libres. Puede contarse entre la misma especie lo que en música se llama fantasía (sin tema), e incluso toda la música sin texto.

En el juicio de una belleza libre (según la mera forma), el juicio de gusto es puro. No hay presupuesto concepto alguno de un fin para el cual lo diverso del objeto dado deba servir y que éste, pues, deba representar, y por el cual la libertad de la imaginación, que,

* Immanuel Kant, *Critica del juicio,* trad. de Manuel Garcia Morente, Ed. Vicente Jorro, Madrid, 1914, pp. 102-106. En la actualidad hay otra edición de esta versión española de Librería "El Ateneo" Editorial, Buenos Aires, 1951.

por decirlo así, juega en la observación de la figura, vendría a ser sólo limitada

Pero la belleza humana (y en esta especie, la de un hombre, una mujer, un niño), la belleza de un caballo, de un edificio (como iglesia, palacio, arsenal, quinta), presupone un concepto de fin que determina lo que deba ser la cosa; por tanto, un concepto de su perfección: así, pues, es belleza adherente. Así como el enlace de lo agradable (de la sensación) con la belleza, que propiamente sólo concierne a la forma, impide la pureza del juicio de gusto, así el enlace del bien (para el cual lo diverso es bueno a la cosa misma, según su fin) con la belleza daña a la pureza de ésta.

Podrían añadirse inmediatamente en la intuición de un edificio muchas cosas que *nos pluguieran,* si no fuera porque debe ser una iglesia; podría embellecerse una figura con toda clase de rayas y rasgos ligeros si bien regulares, como hacen los neozelandeses con sus tatuajes, si no tuviera que ser humana, y ésta podría tener rasgos más finos y un contorno de las formas de la cosa más bonita y dulce, si no fuera porque debe representar un hombre o un guerrero.

Ahora bien: la satisfacción en lo diverso de una cosa, en relación con el fin interno que determina su posibilidad, es una satisfacción fundada en un concepto; pero la de la belleza es de tal suerte que no presupone concepto alguno, sino que está inmediatamente unida con la representación mediante la cual el objeto es dado (no mediante la cual es pensado). Pero si el juicio de gusto, en consideración al objeto, se hace dependiente del fin en el concepto, como juicio de razón, y, por tanto, es limitado, entonces no es ya un libre y puro juicio de gusto.

Ciertamente, mediante ese enlace de la satisfacción estética con la intelectual, gana el juicio de gusto, en que es fijado, y, si bien no es universal, sin embargo, en consideración de algunos objetos determinados, conformes a un fin, pueden prescribírsele reglas. Éstas no son, sin embargo, entonces, reglas del gusto, sino solamente de la unión del gusto con la razón, es decir, de lo bello con el bien, mediante la cual aquél viene a servir de instrumento para el propósito, en consideración de este último, de *poner* aquella situación de espíritu que se conserva a sí misma y tiene un valor subjetivo universal, bajo aquel modo de pensar, que sólo mediante penosa resolución puede conservarse, pero tiene un valor objetivo universal. Pero, propiamente, ni la perfección gana por la belleza ni la belleza por la perfección; mas como, cuando comparamos la representación mediante la cual un objeto nos es dado con el objeto en consideración

de lo que debe ser, mediante un concepto, no puede evitarse el que la juntemos también con la sensación en el sujeto, resulta que la facultad total de la representación gana cuando están de acuerdo ambos estados del espíritu.

Un juicio de gusto, en lo que se refiere a un objeto de fin interno determinado, sería puro sólo en cuanto el que juzga no tuviera concepto alguno de ese fin o hiciera en su juicio abstracción de él. Pero después, aunque, habiendo juzgado el objeto como belleza libre hubiera enunciado un juicio de gusto exacto, vendría a ser criticada por otro que hubiera considerado su belleza como belleza adherente (mirando al fin del objeto) y acusado de gusto falso, habiendo ambos, cada uno a su modo, juzgado exactamente: el uno, según lo que tiene ante los sentidos; el otro, según lo que tiene era el pensamiento Por medio de esta distinción puédense arreglar algunos disentimientos de los jueces de gusto sobre belleza, mostrándoles que el uno se atiene a la belleza libre y el otro a la dependiente, que el uno enuncia un juicio de gusto, puro, y el otro, uno aplicado.

EL ESTADO ESTÉTICO **DEL HOMBRE**

Federico Schiller*

La belleza enlaza y suprime dos estados opuestos

La belleza conduce al hombre, que sólo por los sentidos vive, al ejercicio de la forma y del pensamiento; la belleza devuelve al hombre, sumido en la tarea espiritual, al trato con la materia y el mundo sensible. •

De aquí parece seguirse que entre materia y forma, entre pasión y acción, tiene que haber un *estado intermedio* y que la belleza **nos** coloca en ese *estado intermedio.* Y, en efecto, la mayor parte de los hombres fórjase este concepto de la belleza tan pronto como empiezan a reflexionar sobre ella; todas las experiencias lo indican Mas, por otra parte, nada más absurdo y contradictorio que el tal concepto, pues la distancia que separa la materia de la forma, la pasión de la acción, el sentir del pensar, es *infinita* y nada absolutamente puede llenarla. ¿Cómo resolver esta contradicción? La belleza junta y enlaza los estados opuestos, sentir y pensar; y sin embargo, no cabe en absoluto término medio entre los dos. Aquello lo asegura la experiencia; esto lo manifiesta la razón

Éste es el punto esencial a que viene a parar el problema todo de la belleza. Si logramos resolverlo satisfactoriamente, habremos encontrado el hilo que nos guíe por el laberinto de la estética.

Se trata de dos operaciones enteramente distintas, las cuales en esta investigación tienen que sostenerse necesariamente una a otra La belleza, decimos, enlaza dos estados que *son opuestos*, y que nunca pueden *unificarse.* De esta oposición debemos partir; debemos comprenderla y admitirla en toda su pureza y en todo su rigor, de suerte que los dos estados se separen con extremada precisión; de lo contrario, mezclaremos, pero no unificaremos En segundo término decimos: esos dos estados opuestos los *enlaza* la belleza, la cual, por lo tanto, deshace la oposición. Mas como los dos estados

* Federico Schiller, *La educación estética del hombre,* **Col. Austral,** Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1943, pp 86-88 y 102-107 **Los** dos textos recopilados corresponden respectivamente a las cartas **XVIII y XXII.** Los títulos de uno y otro son nuestros

permanecen eternamente opuestos, no hay otro modo de enlazarlos que suprimirlos. Nuestra segunda incumbencia es, pues, hacer con toda perfección ese enlace, realizarlo con tanta pureza e integridad que los dos estados desaparezcan por completo en el tercero, sin dejar en el todo resultante ni rastro siquiera de la precedente división; de lo contrario, aislaremos, pero no unificaremos. Las disensiones que siempre han reinado en el mundo filosófico, y que aun hoy dominan, sobre el concepto de la belleza, no tienen otro origen que uno de estos dos: o la investigación no partió de una división convenientemente estricta, o la investigación no se prolongó hasta una unificación enteramente pura. Los filósofos, que al reflexionar sobre este objeto se entregan ciegos a la dirección de su *sentimiento,* no pueden lograr un *concepto* de la belleza; porque en la totalidad de la impresión sensible no distinguen nada aisladamente. Los filósofos que toman por guía solamente el intelecto no logran jamás un concepto de la *belleza,* porque en la totalidad de ésta no ven nunca sino las partes; el espíritu y la materia, aun en su más perfecta unidad, permanecen para ellos siempre separados. Los primeros temen negar la belleza *dinámicamente,* es decir, como fuerza eficiente, si separan lo que en el sentimiento va unido; los segundos temen negarla *lógicamente,* es decir, como concepto, si reúnen lo que en el entendimiento va separado. Aquéllos quieren pensar la belleza tal como ella actúa; éstos quieren que actúe como es pensada. Ambas partes tienen que errar; la una, porque con su limitada facultad de pensar quiere remedar a la Naturaleza ilimitada; la otra, porque quiere encerrar en sus leyes del pensamiento la ilimitada Naturaleza. Los primeros temen robarle libertad a la belleza si la dividen con exceso; los segundos temen destruir la precisión de su concepto por una unificación harto aventurada. Aquéllos, empero, no piensan que la libertad, en la que muy justamente ponen la esencia de la belleza, no es anarquía, sino armonía de leyes; no es capricho, sino máxima necesidad interior; éstos no piensan que la determinación, que con igual justicia exigen a la belleza, no consiste en la *exclusión de ciertas realidades,* sino en la *inclusión absoluta de todas, y* que no es, por lo tanto, limitación, sino infinitud. Evitaremos los escollos en que se han estrellado ambos partidos si comenzamos por los dos elementos en que la belle7a se divide ante el intelecto, pero elevándonos en seguida a la unidad estética pura, mediante la cual la belleza actúa sobre la sensibilidad, y en la cual los dos estados desaparecen por completo.[1]

[1] El lector atento habrá advertido que los estéticos sensualistas, que dan más valor al testimonio de la sensación que al razonamiento, se alejan de

Temple estético y efecto estético

Si, pues, el temple estético del alma es como *cero,* en un sentido, a saber: en el sentido de que en él buscamos en vanos efectos particulares y determinados, es, en cambio, en otro sentido, un estado de máxima realidad, si consideramos que en él desaparecen todas las limitaciones y se suman todas las fuerzas que actúan juntas en ese estado. Por eso no se puede quitar razón a los que sostienen que la actividad estética es la más provechosa para el conocimiento y la moralidad. Tienen razón, pues una tesitura del espíritu, que comprende en sí el conjunto de lo humano, ha de encerrar necesariamente en su seno, en potencia, toda la manifestación particular de humanidad; una tesitura del espíritu que aleja toda limitación del conjunto de la humana naturaleza tiene necesariamente que alejarla de cualquiera manifestación particular. Porque no toma en su regazo, para fomentarla, ninguna particular función humana, y por eso precisamente es favorable a todas sin distinción, y no derrama sus mercedes sobre ninguna preferida, porque es ella el fundamento en donde todas alimentan su posibilidad. Los demás ejercicios procuran todos al espíritu cierta destreza especial, y, en pago, impónenle una limitación; pero sólo el ejercicio estético conduce a lo ilimitado. Cualquier otro estado en que podamos caer nos refiere a uno anterior, y necesita resolver en otro consiguiente: sólo el estético forma un todo en sí mismo, porque contiene en sí mismo todas las condiciones de su nacimiento y de su duración. En él tan **sólo nos** sentimos como arrancados de la cadena del tiempo; nuestra humanidad se muestra con tanta pureza e *integridad* que no parece sino que no ha hecho nunca la experiencia de los daños que causan las ajenas fuerzas.

El objeto que acaricia los sentidos en la sensación inmediata, abre

hecho menos de la verdad que sus adversarios, pero, en cambio, son muy inferiores a éstos en lo que al conocimiento se refiere. Esta relación la hallamos siempre entre la Naturaleza y la ciencia. La Naturaleza —los sentidos— siempre unifica; el intelecto siempre separa; pero la razón vuelve a unificar. Por eso el hombre que aún no ha comenzado a filosofar está más cerca de la verdad que el filósofo que aún no ha terminado su investigación. Por lo tanto, se puede considerar como falso, sin más averiguaciones, todo filosofema cuyos resultados contradigan la sensación común; y con igual derecho cabe sospechar de un filosofema cuya forma y método concuerda con la sensación común. Consuélese con esto último el escritor que no sea capaz de ensartar una deducción filosófica —como muchos lectores parecen creer— con la facilidad con que se prosigue una charla de sobremesa. Y, en cambio, con lo primero podrá cualquiera reducir a silencio a quien se meta a fundar sistemas a costa del sentido común.

nuestro espíritu tierno y movedizo a toda impresión nueva; pero en igual proporción nos hace menos aptos para el esfuerzo. El objeto que pone en tensión nuestras potencias intelectuales, invitándonos al manejo de conceptos abstractos, da energía a nuestro espíritu para toda especie de resistencia; pero también lo endurece en igual proporción, y cuanto nos hace ganar en indiferencia nos hace perder en sensibilidad. Por eso, tanto lo primero como lo segundo llevan al agotamiento;, porque ni la materia puede por mucho tiempo prescindir la energía plástica, ni ésta de aquélla. En cambio, si nos hemos entregado al goce de la verdadera belleza, entonces somos, en aquel momento, dueños en igual proporción de nuestras potencias activas y pasivas; con la misma suma ligereza nos entregamos a lo serio y al juego, al reposo y al movimiento, a la condescendencia y a la reacción, al pensamiento absoluto y al instintivo.

Esta máxima ecuanimidad y libertad del espíritu, unida a la fuerza y el vigor, es el temple en que debe ponernos una verdadera obra de arte; no hay mejor piedra de toque para probar el legítimo valor estético. Si después de un goce de esta clase nos sentimos animados a cierta particular especie de impresión o de acción, y, en cambio, ineptos y sin gusto para otra, es ello prueba inequívoca de que no hemos experimentado un *efecto estético puro*, ya se halle la mácula en el objeto, o en nuestro modo de sentir, o —lo que ocurre siempre— en ambos a la vez.

En realidad no puede darse ningún efecto estético puro, porque el hombre no puede nunca salir de la dependencia de las fuerzas. Así, pues, la excelencia de una obra no puede medirse si 'no es por su mayor o menor aproximación a ese ideal de la pureza estética Por grande que sea la libertad alcanzada, siempre terminará la contemplación estética en una determinada actitud y en una dirección característica. Ahora bien: cuanto más general sea la actitud y menos limitada la dirección recibida por el espíritu al contemplar determinado género de arte o determinado producto artístico, tanto más noble es ese género, tanto más excelente ese producto. Puede hacerse la prueba con obras de diferentes artes y obras diferentes de un mismo arte. Salimos de oír una bella música con la sensibilidad más alerta, acabamos de oír una hermosa poesía con la imaginación más agitada, terminamos de ver una bella estatua o un bello edificio con el intelecto más despierto. Pero si alguien se empeñase en invitarnos a ocupar el pensamiento en abstracciones inmediatamente después de haber gozado una elevada emoción musical; si alguien quisiera emplearnos en algún minucioso menester de la vida común inmediatamente después de haber gozado una elevada emo-

ción poética; si alguien pretendiera calentar nuestra imaginación y sorprender nuestro sentimiento inmediatamente después de haber estado contemplando hermosas pinturas y estatuas, ese tal habría elegido una pésima ocasión Y es porque la música, aun la más espiritual, tiene por causa de *su materia,* una mayor afinidad con los sentidos, que lo que permite la verdadera libertad estética; la poesía, aun la más felizmente lograda, participa del juego caprichoso y contingente de la imaginación —*que es su medio*— más de lo que tolera la interior necesidad de lo verdaderamente bello; la escultura, aun la más excelente —y acaso éste más que ningún otro arte—, está en los linderos de la ciencia seria a causa *de lo determinado de su concepto.* Sin embargo, estas afinidades particulares se van perdiendo, conforme la obra de arte va ascendiendo en grado, dentro de esos tres géneros artísticos, y es consecuencia necesaria y natural de su perfección el que, sin remover sus límites objetivos, las diferentes artes "vayan haciéndose más semejantes en *sus efectos sobre el espíritu.* La música, llegada a su máximo ennoblecimiento, ha de tornarse figura y actuar sobre nosotros con la fuerza reposada de la escultura antigua; la escultura, a su vez, llegada a su máxima perfección, se convierte en música y nos conmueve por su inmediata presencia sensible; la poesía, llegada a su integral desarrollo, ha de cautivarnos como la música, y al mismo tiempo rodearnos, como la plástica, de una tranquila claridad. La perfección del estilo, en cada arte, consiste en esto: en saber borrar las limitaciones específicas, sin suprimir las cualidades específicas, y, empleando sabiamente lo característico, imprimir a la obra un sentido universal.

Y no sólo las limitaciones propias del género de arte que cultiva debe el artista vencer por su labor, sino también las que provienen de la materia misma sobre que trabaja. En una obra de arte verdaderamente bella el contenido no es nada; la forma lo es todo. Pues la forma es lo único que actúa sobre el hombre entero, mientras que el contenido actúa sobre algunas potencias en particular. El contenido, por muy sublime y amplio que sea, opera siempre sobre el espíritu, limitándolo; sólo de la forma puede esperarse una verdadera libertad estética El verdadero secreto de la maestría, en arte, consiste en esto: *que la forma aniquile la materia.* Cuanto más imponente, absorbente, seductiva sea por sí misma la materia; cuanto más espontánea se ofrezca a ejercer su propia acción, o también cuanto más inclinado esté el contemplador a entregarse inmediatamente al trato con la materia, tanto más noble será el triunfo del arte que se impone a la materia y afirma' su imperio sobre el contemplador. El ánimo del espectador y del auditor ha de permanecer

por completo libre, intacto; tiene que salir del círculo mágico, que en torno de él traza el artista, puro e íntegro como salió de las manos del creador. El objeto más frivolo debe ser tratado de manera que quedemos dispuestos a pasar inmediatamente al asunto más serio. La materia más grave debe ser tratada de manera que conservemos la capacidad de trocarla sin demora por el juego más liviano. Las artes de pasión, como, verbigracia, la tragedia, no constituyen una excepción a la regla. *Primero,* porque no son artes por completo libres; hállame al servicio de un fin particular, lo patético; y, *además,* ningún verdadero perito en arte negará que, aun en esta clase, son las obras tanto más perfectas cuanto más libre conservan el ánimo en medio de los relámpagos de la pasión. Hay un arte bello de la pasión; pero un arte bello y pasional es contradicción, pues el efecto constante de lo bello consiste en librarnos de las pasiones Y no menos contradictorio es el concepto de un arte bello didáctico o de un arte bello moral, porque nada es más opuesto al concepto de belleza que el dar al espíritu una tendencia determinada.

No siempre, empero, prueba que la obra carece de forma el hecho de que produzca efecto sólo por su contenido; puede ser igualmente que carece de forma el que la juzga. Si el espectador se halla en tensión excesiva o con el ánimo demasiado deprimido; si está acostumbrado a percibir ya con el entendimiento, ya con los sentidos solamente, entonces ante el conjunto mejor logrado se atenderá sólo a las partes, y ante la más bella forma, a la materia. Sensible sólo al *elemento* grosero, tiene que deshacer primero la organización estética de una obra antes de hallar un goce en ella; tiene que rastrear una por una las singularidades que el maestro, con arte infinito, hizo desaparecer en la armonía del todo. Su interés por la obra es exclusivamente moral o físico, y no es justamente lo que debiera ser: estético. Los lectores de esta especie gozan de una poesía seria y patética, como si fuera un sermón, y de otra ingenua y alegre, como si fuera una bebida capitosa. Y si llega su mal gusto hasta pedir que una tragedia o una epopeya —aunque sea una Mesíada— les sirva de *edificación,* entonces es seguro que se escandalizarán de una canción de Anacreonte o de Catulo.

LA ESENCIA DE LO ESTÉTICO

Friedrich Kainz*

Puntos de vista teórico, práctico y estético

E] adjetivo "estético" no tiene para nosotros una significación objetiva, sino, en primer término, una significación de estado, funcional. Designa un determinado punto de vista, un tipo de apercepción, una manera de concebir la vivencia de la captación de los valores y del comportamiento cultural-espiritual.

El mejor camino para explicar la peculiaridad y el carácter específico e irreductible de este punto de vista consiste en poner algunos ejemplos que ilustren la mutua distinción entre este modo de enfocar las cosas y los demás. Supongamos que tres hombres recorren un bosque. Uno de ellos es botánico. La belleza del bosque le es indiferente; lo que busca en los árboles y en las plantas, al examinarlos, es una visión teórica de su morfología, de la fisiología genética y sistemática vegetal; toda su preocupación se dirige a ver las cosas tal y como ellas son en sí mismas. Su actitud obedece a un punto de vista teórico-intelectual. El segundo de los tres hombres de nuestro ejemplo es un leñador: ha recibido orden de entregar una determinada cantidad de madera, y examina los árboles buscando los más adecuados para cortarlos y sacar de ellos la madera que debe suministrar. El punto de vista de este segundo personaje es absolutamente práctico. El tercero es un excursionista, entusiasta de la naturaleza. Ño ha venido al bosque tratando de enriquecer sus conocimientos ni su visión teórica; tal vez no sabe siquiera —o, si lo sabe, no se preocupa de ello— si los árboles que tiene delante son pinos o abetos. Le tiene sin cuidado, asimismo, el aspecto económico-material del bosque. Lo único que en él busca es contemplarlo, recrear en él su mirada. No mira, por decirlo así, por encima del bosque, hacia otros objetivos, sino que deja que su mirada se pose amorosamente en él complaciéndose en contemplarlo con despierta y profunda sensibilidad. El suyo es el punto de vista estético.

* Friedrich Kainz, *Estética,* trad. de Wenceslao ROCES, Fondo de Cultura Económica, México, D F, 1952, pp 56-59 y 72-75

Otro ejemplo. Varias personas ven cómo una casa arde en medio de la noche. Una de ellas se pone a cavilar cómo ha podido producirse el incendio y examina la posibilidad o las posibilidades de que se extienda. Adopta, al hacerlo así, el punto de vista teórico-intelectual. Otra, impulsada por un sentimiento activo de compasión hacia los moradores de la casa, corre a ella para prestarles socorro y ayudar en la extinción del incendio: adopta, por tanto, una actitud eminentemente práctica. El tercer punto de vista posible, el estético, es el de quien no se para a pensar ni corre a apagar el fuego, sino que lo contempla, sencillamente, viendo en él un espectáculo bello, aunque pavoroso.

Ni siquiera las obras de arte pueden estar seguras de encontrarse siempre con una actitud estética por parte de quien las contempla, aunque en este caso la actitud del espectador no es tan facultativa como en los casos anteriores, sino que —siempre y cuando que sea la adecuada al objeto— se ve encauzada por él hacia determinados derroteros. Cuando un profesor de estética examina una catedral gótica para ver cómo se han resuelto en ella los problemas planteados por la técnica de la bóveda, aborda la obra arquitectónica contemplada con una actitud teórico-intelectual. El que, a la vista de la catedral, se lamenta de lo que considera como un derroche de dinero y de trabajo, por creer que los medios empleados para levantarla habrían podido invertirse con mejor fruto, se coloca en el punto de vista práctico. Quien contempla la catedral desde el punto de vista estético es el que se limita a recrearse con la sublime belleza de su fábrica, sin ver en ella más que los valores impresionantes, emotivos, que la mera contemplación de la obra revela.

La vivencia de gozo que se produce en los casos del pleno y puro comportamiento estético se distingue por rasgos propios y característicos de los valores positivos de vivencia en que se traduce el comportamiento intelectual, ético-práctico, religioso, etc. Quien contempla con deleite un capullo de rosa recién abierto y bañado por el rocío de la mañana, quien escucha con placer una bella melodía o sigue con profunda emoción el desarrollo de un drama en la escena, se entrega a una vivencia de una estructura psíquica específica y peculiar. No es necesario tener una gran capacidad de introspección para darse cuenta, en lo que a esa estructura psíquica se refiere, de que la satisfacción del espíritu que en tales casos se produce fluye directamente del simple hecho de contemplar o escuchar lo que nos deleita o conmueve.

Nos comportamos estéticamente ante las cosas y ante sus formas cuando las contemplamos y vivimos sin buscar otra finalidad que

lo que ellas puedan dar a nuestro sentimiento. Lo específico y peculiar de la actitud estética reside en que, al adoptarla, nos entregamos por entero a la contamplación o a las percepciones del oído, sintiendo con ello como un estado de beatitud, sin ir más allá ni buscar nada más allá de esta pura impresión. Sin que, al decir esto, queramos referirnos tan sólo, naturalmente, al lado externo de la percepción sensible, sino al acto de la captación y asimilación espiritual, considerado en su conjunto.

Añadiremos aún unas cuantas palabras para tratar de esclarecer todavía más a fondo la distinción entre estos tres puntos de vista Al punto de vista intelectual, que, plenamente desarrollado y en toda su pureza, es siempre un punto de vista teórico, no le interesa nada del objeto, ya que éste no tiene, para él, ningún contenido real de vida, ningún valor real. El teórico aspira únicamente a conocer las cosas, sin extraer de ellas ninguna utilidad práctica. El objeto sobre el que recae la consideración teórica es objeto de un conocimiento puro; lo que se busca es la verdad, siendo relativamente secundario, para el teórico puro, el que esta verdad sea o no provechosa, el que se pueda o no sacar de ella alguna utilidad.

El punto de vista que asumimos en la conducta de la vida real y que sometemos, en primer lugar, a la normación de la ética y, en segundo lugar, a las reglas de la economía, es un punto de vista eminentemente práctico. Lo que aquí se tiene en cuenta es la licitud moral y jurídica de los actos, así como también la utilidad y la conveniencia de éstos para la vida, valorándose las cosas según su idoneidad para la consecución de ciertos fines. El concepto de fin ocupa, aquí, un lugar primordial, lo que hace que el comportamiento práctico se revele como lo diametralmente contrario a la actitud estética.

Considerado desde el punto de vista estético, el objeto no es nunca medio para un fin, sino siempre un fin en sí (es lo que llamamos la autotelia de lo estético). No se busca ni se indaga, aquí, la utilidad real, la idoneidad práctica, el progreso del conocimiento, la verdad ni el valor moral El punto de vista estético es, por ello, el reverso completo del comportamiento práctico. Pero también se distingue esencialmente del punto de vista teórico, aunque tenga con éste, sin embargo, ciertos puntos de contacto. Más adelante nos referiremos de nuevo a esto

Nos sentimos incitados a adoptar una actitud estética, dice K. Köstlin, cuando el objeto nos atrae y fascina de tal modo por su forma, que nos entregamos con deleite a su contemplación, sin apartar la mirada de él. Lo característico de esta actitud contemplativa,

que no es una actitud intelectual, ni una actitud operante, activa, pero tampoco una actitud de goce sensual, consiste en que nos estimula y llena nuestro espíritu de afanes deleitosos, pero de un modo fácil y agradable, con una gran libertad y sin imponernos el esfuerzo de un trabajo "serio", práctico, obligatorio y encaminado a un fin.

Contemplación, desinterés y pureza

Es usual la tendencia a expresar el comportamiento estético por medio de los criterios estampados en este epígrafe, siendo bastante marcada la coincidencia que en este sentido apreciamos.

Contemplación es la antítesis de todo comportamiento activo, desplegado para la consecución de fines externos y puesto al servicio de las aspiraciones y los objetivos prácticos de la voluntad La pureza tiende, asimismo, a significar que la conducta contemplativa, entregada a la intuición sensible, se halla libre de toda relación con cualquier fin práctico, de todo interés egoísta.

Según Kant, el comportamiento psíquico del hombre puede denominarse estético cuando es desinteresado (o, por mejor decir, ainteresado). Esta característica, esencial para llegar a captar la esencia de lo estético, no significa, ciertamente, carencia de interés, indiferencia: lejos de ello, toda auténtica obra de arte suscita en nosotros un interés intenso y profundo. Existe, ciertamente, un interés, en el sentido de la simpatía por el objeto, pero no un interés de orden práctico, el afán de obtener ventajas materiales o una utilidad real para la vida.

La palabra "interés" tiene, como es sabido, dos sentidos. Significa, en primer lugar, el estímulo espiritual, la excitación de las funciones psíquicas, el interés espiritual *por* algo. Interpretado en este sentido, el interés es una sensación intelectual, enlazada a los actos de intuición y de conocimiento y que para nada perturba o tergiversa la vivencia estética. Significa, en segundo lugar, una ventaja, el deseo de una utilidad material para la vida, el interés *en* algo; en este sentido, se habla de los intereses de un capital o se llama interesado a un hombre que vive atento a lo que pueda reportarle una ventaja Nos referimos, con ello, a una sensación de la voluntad que nos impulsa a realizar actos encaminados a apropiarnos aquello que apetecemos o a sacar de ello ciertas ventajas de orden material *Este* interés es el que Kant considera incompatible con la conducta puramente contemplativa, característica del comportamiento plenamente estético.

He aquí las palabras de Kant: "La complacencia que determina los juicios del gusto es ajena a todo interés. Llamamos interés a la complacencia que lleva aparejada para nosotros la representación de la existencia de un objeto. Este guarda siempre, por tanto, relación con nuestra capacidad de apetencia, bien como razón determinante de ella, bien como algo necesariamente relacionado con su razón determinante. Ahora bien, cuando nos preguntamos si algo es bello, no tratamos de saber si esperamos c podríamos esperar algo de la existencia de una cosa, sino sencillamente cómo la enjuiciamos desde el punto de vista de la simple contemplación (intuición o reflexión),

La existencia real del objeto de mi vivencia estética de percepción o representación es indiferente para mí, toda vez que no quiero ni espero de él nada práctico, que no mantengo con él ninguna relación seria. Se trata, simplemente de saber si la sola representación del objeto lleva aparejada, en mí, una sensación de agrado Según Kant, "los juicios del gusto son puramente contemplativos, es decir, juicios que, mostrándose indiferentes en lo que se refiere a la existencia de su objeto, sólo se preocupan de una cosa: de saber si provocan en nosotros la sensación de agrado o desagrado". Cuando digo que tengo interés por un objeto, quiero decir, entendida la cosa en este sentido, que la existencia de ese objeto significa algo para mí, que me importa su existencia empírica, el objeto mismo, y no meramente su imagen, su representación, la *qualitas* y la *essentia*, pura y simplemente. En cambio, cuando por "interés" entendemos el que nos sugiere el puro y simple modo de ser de algo dado, nada puede objetar a ello la estética de la contemplación. Hay que saber distinguir, por tanto, entre interés real e interés ideal. Y asimismo subraya E. von Hartmann, quien en éste como en otros puntos atenúa el rigorismo estético de Kant, que la forma de la apariencia estética es perfectamente compatible con la existencia de un interés ideal por la representación de un objeto, por la existencia irreal de éste.

Toda otra actividad humana, si ha de tener un sentido, tiene que encaminarse a un fin; el comportamiento estético, en cambio, se caracteriza por ser algo desinteresado, entendiendo por interés la referencia práctica a un fin. El comportamiento no aspira, aquí, a nada fuera de sí mismo y del objeto que le sirve de contenido, puramente en cuanto a su modo de manifestarse, en la imagen pura con que se revela a nuestra contemplación. En el instante mismo en que se desliza en el comportamiento estético un fin externo, cualquiera

que él sea, aquél deja de ser lo que es o pierde, por lo menos, su pureza. El modisto que estudie los cuadros históricos de un Delacroix para sacar de ellos modelos de vestidos, no experimentará una vivencia estética ante esas obras de arte.

El comportamiento estético debe entregarse al objeto en actitud de pura contemplación, no debe trascender de él, exceptuando las asociaciones necesarias, es decir, las impuestas por el objeto mismo Y debe hallarse, sobre todo, libre de todos los pensamientos egoístas inspirados por el afán de posesión o el sentimiento de la repulsión La contemplación de un cuerpo desnudo de mujer no constituye una vivencia estética cuando el hombre que lo contempla se siente dominado por el impulso erótico o torturado por el deseo de que el cuerpo que se ofrece a su mirada fuese el de su mujer. Estos pensamientos frustran la vivencia estética, por muy perfecta que sea la belleza del cuerpo femenino que se tiene ante la vista. Quien contemple una espléndida casa de campo, no desde el punto de vista de sus cualidades arquitectónicas, sino acuciado por el deseo, determinante de toda su actitud y de todos sus pensamientos, de llegar a poseer una mansión tan confortable como aquélla, es decir, con un sentimiento de envidia o apetencia que empaña la pureza de la contemplación, rompe con ello la vivencia estética

Pero más destructivo aún que el afán de la posesión es el sentimiento de la repulsión. Ante cosas desagradables, es corriente oír exclamar: "¡Qué horror! ¡Eso es antiestético!" Esta reacción de repugnancia indica que nada atenta tanto contra el punto de vista puramente contemplativo, morosamente apegado al objeto, como el sentimiento de asco.

Para que la pura contemplación sea posible, es necesario que el objeto se halle distanciado de nosotros, fuera de órbita de nuestra vida práctica, que pase a segundo plano en nuestra conciencia toda relación real con el objeto, ya sea positiva o negativa, favorable o perjudicial Es lo que queremos decir cuando hablamos del *aislamiento estético.* Lo estítico es un valor muy frágil, fácil de quebrar, al que perjudica todo contacto con lo práctico, de cualquier clase que ello sea. Difícilmente podríamos encontrar un motivo de contemplación estética en el incendio que devora nuestra propia casa La persona que se sienta objeto cómico a los ojos de los demás no encontrará en ello, ciertamente, una fuente de humorismo. La muerte de Sócrates, que hoy nos parece sublime y trágica, sólo pudo producir en sus deudos y amigos, en el momento de ocurrir, una sensación de espanto y de tristeza

Por tanto, para que pueda darse la contemplación estética, hace falta que el objeto se desconecte de toda motivación de orden práctico, de todo interés. Esta ausencia de interés constituye una de las características esenciales del punto de vista estético.

LOS SENTIDOS ESTÉTICOS

Carlos Marx*

El ojo se ha convertido en ojo humano, del mismo modo que su objeto se ha convertido en un objeto social, humano, procedente del hombre y para el hombre. Por tanto, los sentidos se han convertido directamente, en su práctica, en teóricos. Se comportan hacia la cosa por la cosa misma, pero la cosa misma es un comportamiento humano objetivo hacia sí mismo y hacia el hombre, y viceversa.** La necesidad o el goce han perdido, por tanto, su naturaleza egoísta y la naturaleza su mera utilidad, al convertirse ésta en utilidad humana.

Y, asimismo, los sentidos y el goce de los otros hombres se han convertido en mi propia apropiación. Aparte de estos órganos directos, se forman, por consiguiente, órganos sociales bajo la forma de la sociedad; así, por ejemplo, la actividad realizada directamente en sociedad con otros se convierte en un órgano de mi manifestación de vida y en un modo de apropiación de la vida humana.

Huelga decir que el ojo del hombre disfruta de otro modo que el ojo tosco, no humano, el oído del hombre de otro modo que el oído tosco, etcétera. Ya lo hemos visto. El hombre solamente no se pierde en su objeto cuando éste se convierte para él en objeto humano o en hombre objetivado. Y esto sólo es posible al convertirse ante él en objeto social y verse él mismo en cuanto ente social, del mismo modo que la sociedad cobra esencia para él en este objeto.

Así pues, mientras que, de una parte, para el hombre en sociedad *la realidad objetiva* se convierte en *realidad de las fuerzas esenciales humanas, en realidad humana* y, por tanto, en realidad de sus propias fuerzas *esenciales,* todos los objetos pasan a ser, para él, la objetividad de sí mismo, como los objetos que confirman y realizan su individualidad, como sus objetos; es decir, que él mismo se hace

* Carlos Marx, *Manuscritos económico-filosóficos* **de** *1844,* **trad. de** Wenceslao **Roces, en: C. Marx y F. Engels,** ***Escritos económicos varios,*** **Ed. Grijalbo. México, D. F., 1962, pp. 86-87.**

•* Sólo puedo comportarme, en la práctica, humanamente ante la cosa siempre y cuando ésta, a su vez, se comporte humanamente ante el hombre. (Nota de Marx.)

objeto. Cómo se conviertan estos objetos en suyos dependerá de la naturaleza del objeto y de la naturaleza de la *fuerza esencial* a tono con ella, pues es precisamente la determinabilidad de esta relación la que constituye el modo especial y real de la afirmación. El ojo adquiere un objeto distinto del objeto del oído, y el objeto del primero es otro que el del segundo. Lo peculiar de cada fuerza esencial reside precisamente en su peculiar esencia y también, por tanto, en el modo peculiar de su objetivación, de su ser vivo, objetivo-real. Por tanto, el hombre no es afirmado en el mundo objetivo solamente en el pensamiento, sino con todos los sentidos.

De otra parte, desde el punto de vista subjetivo, así como la música despierta el sentido musical del hombre y la más bella de las músicas carece de sentido y de objeto para el oído no musical, pues *mi objeto* no puede ser otra cosa que la confirmación de una de mis fuerzas esenciales, es decir, sólo puede ser para mí como sea para sí mi fuerza esencial en cuanto capacidad subjetiva, ya que el sentido de un objeto para mí (que sólo tiene sentido para un sentido a tono con él) llega precisamente hasta donde llega mi sentidoj y por eso los sentidos del hombre social son otros que los del hombre no social, así también es la riqueza objetivamente desplegada de la esencia humana la que determina la riqueza de los sentidos subjetivos del hombre, el oído musical, el ojo capaz de captar la belleza de la forma, en una palabra: es así como se desarrollan y, en parte, como nacen los sentidos capaces de goces humanos, los sentidos que actúan como fuerzas esenciales humanas. Pues es la existencia de su objeto, la naturaleza humanizada, lo que da vida no sólo a los cinco sentidos, sino también a los llamados sentidos espirituales, a los sentidos prácticos (la voluntad, el amor, etcétera), en una palabra, al sentido humano, a la humanidad de los sentidos. *La formación de los cinco sentidos es la obra de toda la historia universal anterior.* El sentido aprisionado por la tosca necesidad práctica sólo tiene también un sentido limitado. Para el hombre hambriento no existe la forma humana de la comida, sino solamente su existencia abstracta de alimento; exactamente del mismo modo podría presentarse bajo la más tosca de las formas, sin que sea posible decir en qué se distingue esta actividad nutritiva de la actividad nutritiva animal. *El hombre angustiado y en la penuria no tiene el menor sentido para el más bello de los espectáculos; el tratante en minerales sólo ve el valor mercantilista, pero no la belleza ni la naturaleza peculiar de los minerales en que trafica;* no tiene el menor sentido mineralógico. Por tanto, es necesaria la objetivación de la esencia humana,

tanto en el aspecto teórico como en el práctico, lo mismo para convertir en humano el sentido del hombre como para crear el sentido humano adecuado a toda la riqueza de la esencia humana y natural

II. QUÉ ES EL ARTE

LOS TEMAS

El arte como apariencia
El arte como imitación
El arte bello
Necesidad y fin del arte
El arte y la fantasía inconsciente
La intuición y el arte
El reflejo artístico de la realidad
La virtud del arte
Observación del arte y arte de la observación
El arte como sistema de signos

LOS PROBLEMAS

La caracterización del arte suscita un problema al que se han dado múltiples y diversas respuestas. Para Platón es una apariencia respecto de la verdadera realidad: el mundo de las ideas. Aristóteles, refiriéndose particularmente a la poesía, ve en él una reproducción imitativa. Kant distingue el arte de la naturaleza, la ciencia y el trabajo (el oficio) y habla de un arte estético o bello como modo de representación que place en el mero juicio por sí mismo, no mediante un concepto. Para Croce el arte es, ante todo> intuición, entendida como expresión o actividad formadora interna. Lukacs considera que el arte es un reflejo específico de la realidad. Hegel no sólo se plantea el problema de la naturaleza del arte que él considera como un producto de la actividad humana, dirigido a los sentidos, que tiene su fin en sí mismo, sino también el de la necesidad que el hombre tiene de producir obras de arte. ¿Se trata de algo accidental o de una tendencia fundamental del ser humano? El problema para Freud es también el de su origen (que encuentra en la fantasía inconsciente) y el de la función que cumple en nuestra vida psíquica (proporcionar un goce que disfrace y suprima las represiones). Maritain define el arte como una virtud del intelecto práctico, que debe distinguirse de la moralidad, ya que se refiere a la bondad de la obra, no a la del artista como hombre. Queda planteado así el problema de las relaciones entre arte y moral. Para Bertolt Brecht el problema del goce o aprovechamiento del arte es inseparable de la disposición o capacidad (que puede ser desarrollada) de observar el arte, es decir, de cierta participación en el trabajo del artista. Por ello, habla de "observación del arte y arte de la observación". Claude Lévi-Strauss considera el arte como un lenguaje o sistema de signos cuya función es, ante todo, establecer una relación significativa con un objeto. Pero, entonces, se plantea el problema, apuntando a la pintura abstracta, de si es posible pretender una significación más allá de' todo lenguaje. Finalmente, a Lévi-Strauss le parece que si bien la expresión artística aspira a ser un lenguaje que no es el lenguaje articulado, la pretensión de sig-

nificar más allá de todo lenguaje es una contradicción en los términos.

LOS AUTORES

PLATÓN *nació en Atenas en 428/427 y murió en 347 a.n.e. Discípulo de Sócrates. La médula de su filosofía es su doctrina idealista de las ideas a la cual se halla estrechamente vinculada su concepción de lo bello y del arte. Principales escritos o diálogos:* Apología de Sócrates, Protágoras, Gorgias, Menón, La República, El banquete, Fedón, Teeteto, Parménides, Cratilo, El sofista, Filebo, Timeo, Las leyes *y* Critias. *Sus ideas estéticas se encuentran en* Ión o de la Poesía, Hipias Mayor *y* La República *(particularmente en el Libro X).*

ARISTÓTELES *nace en Estagira en 387 y muere en 322. Somete a crítica la teoría de las ideas de Platón y funda su propia escuela o Liceo. La extensa obra de Aristóteles abarca sus obras lógicas que constituyen el llamado* Órganon *o instrumento para el saber; comprende asimismo una metafísica o teoría del ser en cuanto ser y una doctrina del alma que se complementan con su doctrina ética y política. Dentro de su pensamiento encuentran su lugar, particularmente en su* Poética, *las cuestiones estéticas; en ella desarrolla Aristóteles su teoría de la imitación o del arte como reproducción imitativa de lo real que no tiene nada que ver con la copia servil. Obras principales:* Órganon, Física, Del alma, Metafísica, Ética a Nicómaco, Política, Retórica *y* Poética.

IMMANUEL KANT (*véase* Los autores *en el cap. I*).

GEORG W. F. HEGEL *es el más alto representante de la filosofía clásica alemana. Nació en Stuttgart en 1770 y murió en 1831. Desde 1818 fue profesor de la Universidad de Berlín donde expuso las diferentes partes de su sistema idealista objetivo o absoluto. De acuerdo con este sistema, el sujeto último de todos los fenómenos (trátese de la naturaleza, la historia o la sociedad humana) es un principio espiritual y racional que sólo existe en su actividad, desarrollándose o moviéndose dialécticamente. Todo lo existente —incluyendo el arte— es, en definitiva, una manifestación de este principio o de lo Absoluto; el arte es precisamente su manifestación sensible y gracias a él —como en la religión y la filosofía—, pero por esta vía peculiar, el Espíritu (lo Absoluto) cobra conciencia de sí mismo, de su verdadera naturaleza espiritual. Ahora bien, con*

esta envoltura idealista, Hegel ofrece una visión histórica del arte y una concepción de éste como producto necesario de la actividad humana. Obras principales: Fenomenología del Espíritu *(1807),* La Ciencia de la Lógica *(1816),* Enciclopedia de las ciencias filosóficas *(1817) y* Filosofía del Derecho *(1821). De todas ellas existen ediciones en español. Después de su muerte, se publicaron —sobre la base de los apuntes de sus alumnos— sus* Lecciones sobre la filosofía de la historia, Lecciones sobre estética, Lecciones sobre la filosofía de la religión *y* Lecciones sobre la historia de la filosofía.

SIGMUND FREUD *nació en 1856 y murió en 1939. Es el fundador del método y doctrina del psicoanálisis que tiene como supuesto fundamental la idea de que la vida psíquica consciente se explica, sobre todo, por los complejos arrinconados (fundamentalmente de naturaleza sexual) en las profundidades del inconsciente. Toda una serie de actos humanos —incluyendo la creación y la contemplación artísticas— cobran sentido por esta actividad psíquica inconsciente. Freud realizó casi todos sus estudios y trabajos en la ciudad de Viena y entre sus discípulos más famosos —que posteriormente en 1912 se separaron de él— figuran Jung y Adler. En la actualidad, la doctrina psicoanalítica —con las variantes introducidas en el freudismo clásico— sigue gozando de gran influjo en el campo de la psiquiatría y la psicoterapéutica. Obras principales de Freud:* La interpretación de los sueños, *1900;* Psicopatología de la vida cotidiana, *1901;* El chiste y su relación con el inconsciente, *1905;* Tótem y tabú, *1913;* Introducción al psicoanálisis, *1916-1918;* Psicología de las masas y análisis del "yo", *1921;* El "yo" y el "ello", *1923;* Inhibición, síntoma y angustia, *1926;* El porvenir de una ilusión, *1927;* Lo molesto en la cultura, *1930.*

BENEDETTO CROCE, *filósofo idealista hegeliano de orientación neohegeliana, nació en 1856 y murió en 1952. En su sistema filosófico el espíritu se presenta en diferentes aspectos o grados: en su aspecto teórico se encarna en lo individual y éste es el objeto de la Estética, o bien en lo universal y concreto, y tal es el tema de la Lógica; en su aspecto práctico, se manifiesta en la esfera de los intereses particulares que corresponde estudiar a la Economía, o en la del interés universal, que es la esfera propia de la Ética. El arte es para Croce intuición (expresión y lenguaje), pero esto no implica necesariamente —desde el punto de vista estético— la exteriorización física. El arte es, ante todo, un hecho espiritual, interior, que no requiere su objetivación o materialización. Principales obras estéticas:* Estética como ciencia de la expresión y lingüística general, *1902;* Bre-

viario de estética, *1913;* Nuevos ensayos de estética, *1920;* Aesthetica in nuce *(artículo sobre el vocablo "Estética" para la* Enciclopedia británica, *XIV ed.), 1929;* La poesía. Introducción a la crítica e historia de la poesía y de la literatura. *1936. De casi todas estas obras hay ediciones en español.*

GEORG LUKACS, *filósofo marxista húngaro, nació en Budapest en 1885 y murió en 1971. Comisario de Educación de la efímera República Soviética Húngara (en 1919); emigrado durante diez años en la Unión Soviética hasta la liberación de su patria de los invasores nazis; ocupa entonces la cátedra de Estética en la Universidad de Budapest hasta que, a raíz de la insurrección de 1956, vuelve a emigrar. Retorna a su patria pocos años después para entregarse a una fecunda labor de investigación que sólo viene a interrumpir, a los 86 años de edad, su muerte. Obras filosóficas más importantes:* Historia y conciencia de clase, *1923;* El joven Hegel, *1948;* El asalto a la razón, *1954. Principales obras de estética y crítica literaria:* El alma y las formas, *1911;* Teoría de la novela, *1920;* Goethe y su tiempo, *1947;* Ensayos sobre el realismo, *1948;* El realismo ruso en la literatura mundial, *1949;* Thomas Mann, *1949;* Balzac y el realismo francés, *1952;* Contribución a la historia de la estética, *1954;* La novela histórica, *1955;* Prolegómenos a una estética marxista (Sobre la categoría de la particularidad), *1957;* La significación actual del realismo crítico, *1958;* Estética, I: La peculiaridad de lo estético, *1963.*

JACQUES MARITAIN, *filósofo neotomista francés, nació en París en 1882. Embajador de Francia en el Vaticano en 1945-1948 y profesor de la Universidad de Princeton (Estados Unidos) desde 1948. Desde sus posiciones neotomistas aborda en numerosos trabajos una amplia y variada temática no sólo filosófica, sino también de la psicología, sociología, ética, pedagogía, filosofía política y estética. Obras diversas:* Elementos de filosofía, *1922, 1923;* Los grados del saber, *1932;* Siete lecciones sobre el ser, *1934;* La filosofía de la naturaleza, *1936;* Humanismo integral, *1936;* Principios de una política humanista, *1944;* La educación en la encrucijada, *1947;* Breve tratado de la existencia y del existente, *1947;* Nueve lecciones sobre las primeras nociones de filosofía moral, *1951;* El hombre y el Estado, *1952;* Por una filosofía de la educación, *1959;* Por una filosofía de la historia, *1959;* La filosofía moral, *1960;* Utilidad de la filosofía, *1961. Sobre estética:* Arte y escolástica, *1920;* Fronteras de la poesía, *1935;* La poesía y el arte, *1953;* La responsabilidad del artista, *1960.*

BERTOLT BRECHT, *poeta, autor dramático y teórico del arte y la literatura, nació en Augsburgo (Alemania) en 1898 y murió en 1956. Soldado de sanidad durante la Primera Guerra Mundial. Desde 1918-1919 desarrolla una intensa actividad teatral como autor y director. Vinculado en su juventud a los círculos de vanguardia; director en 1932 del Teatro Alemán de Reinhart en Berlín. Desde que el 28 de febrero de 1933 abandona Alemania, al día siguiente del incendio del Reichstag, provocado por los nazis, Brecht vive largos años en el exilio en diversos países europeos y en los Estados Unidos. En 1936-1939 dirige en Moscú la revista literaria* La palabra. *Al retornar de los Estados Unidos a Europa en 1947, se instala en Berlín Oriental donde organiza y dirige el famoso Berliner Ensemble hasta el día de su muerte. Entre sus obras dramáticas más famosas figuran:* Tambores en la noche, *1919;* El hombre es hombre, *1926;* Santa Juana de los mataderos, *1932;* La madre, *1932;* Terror y miseria en el Tercer Reich, *1938;* Los fusiles de la madre Carrar, 1937; Vida de Galileo, 7939; Madre Valor y sus hijos, 7939; El alma buena de Sezuan, *1942;* El círculo de la ira caucásica, *1945. Sus escritos teóricos han sido recogidos en* Escritos sobre el teatro *(7 vols.) y* Escritos sobre literatura y arte *(3 vols.).*

CLAUDE LÉVI-STRAUSS. *antropólogo francés, es representante de la antropología estructural que él ha contribuido decisivamente a afirmar. Estando exilado en Nueva York, a raíz de la firma del armisticio en su patria por el mariscal Petain, estudia lingüística con Jacobson. Al terminar la Segunda Guerra Mundial regresa a su país. En Brasil —conviviendo con los indios del Amazonas— recoge material para una de sus investigaciones más famosas sobre los mitos amerindios. En sus obras convergen las influencias de la lingüística estructural, de Marx y de Freud, y en ellas utiliza fecundamente el método estructural como instrumento de análisis científico. Sus obras principales son:* Las estructuras elementales del parentesco, 7949; Raza e historia, *1952;* Tristes trópicos, *1955;* Antropología estructural, *1958;* El totemismo, hoy, *1962;* El pensamiento salvaje, *1962;* Mitológicas *(serie de cuatro volúmenes, 1964-1971).*

EL ARTE COMO APARIENCIA

Platón*

I. —Y por cierto —dije—, que tengo en la mente muchas otras razones para suponer que la ciudad que fundábamos es la mejor que pueda darse; pero lo afirmo sobre todo cuando pongo mi atención en lo que toca a la poesía.

—¿Y qué es ello? —preguntó.

—Que no hemos de admitir en ningún modo poesía alguna que sea imitativa; y ahora paréceme a mí que se me muestra esto mayormente y con más claridad, una vez analizada la diversidad de las especies del alma.

—¿Cómo lo entiendes?

—Para hablar ante vosotros —porque no creo que vayáis a delatarme a los poetas trágicos y los demás poetas imitativos—, todas esas obras parecen causar estragos en la mente de cuantos las oyen, si no tienen como contraveneno el conocimiento de su verdadera índole.

—¿Y qué es lo que piensas —dijo— para hablar así?

—Habrá que decirlo —contesté—; aunque un cierto cariño y reverencia que desde niño siento por Hornero me embaraza en lo que voy a decir, porque, a no dudarlo, él ha sido el primer maestro y guía de todos esos pulidos poetas trágicos. Pero ningún hombre ha de ser honrado por encima de la verdad, y por lo tanto, he de decir lo que pienso.

—Muy de cierto —dijo

—Escucha, pues, o más bien respóndeme.

—Pregunta tú.

—¿Podrás decirme lo que es en conjunto la limitación? Porque yo mismo no comprendo bien lo que esta palabra quiere significar.

—¡ Pues bien que, en ese caso, voy a comprenderlo yo! —exclamó.

—No sería extraño —observé—, porque los que tienen poca vista ven muchas cosas antes que los que ven bien.

* Platón, *La República* (Libro X), Col. Nuestros Clásicos, UNAM, México. D. F, 1959, pp. 374-392

—Asi es —replicó—, pero, estando tú presente, no sería yo capaz ni de intentar decir lo que se me muestra; tú verás, por lo tanto.

—¿Quieres, pues, que empecemos a examinarlo partiendo del método acostumbrado? Nuestra costumbre era, en efecto, la de poner una idea para cada multitud de cosas a las que damos un mismo nombre. ¿O no lo entiendes?

—Sí, lo entiendo.

—Pongamos, pues, la que quieras de esas multitudes. Valga de ejemplo, si te parece: hay una multitud de camas y una multitud de mesas:

—¿Cómo no?

—Pero las ideas relativas a esos muebles son dos: una idea de cama y otra idea de mesa.

—Sí.

—¿Y no solíamos decir que los artesanos de cada uno de esos muebles, al fabricar el uno las camas y el otro las mesas de que nosotros nos servimos, e igualmente las otras cosas, los hacen mirando a su idea? Por lo tanto, no hay ninguno entre los artesanos que fabrique la idea misma, porque ¿cómo habría de fabricarla?

—De ningún modo.

—Mira ahora qué nombre das a este otro artesano.

—¿A cuál?

—Al que hace él solo todas las cosas que hace cada uno de los trabajadores manuales.

—¡Hombre extraordinario y admirable es ése de que hablas!

—No lo digas aún, pues pronto vas a decirlo con más razón: tal operario no sólo es capaz de fabricar todos los muebles sino que hace todo cuanto brota de la tierra y produce todos los seres vivos, incluido él mismo, y además de esto, la tierra y el cielo y los dioses y todo lo que hay en el cielo y bajo tierra en el Hades

—Estás hablando —dijo— de un sabio bien maravilloso.

—¿No lo crees? —pregunté—. Y dime: ¿te parece que no existe en absoluto tal operario o que el hacedor de todo esto puede existir en algún modo y en otro modo no? ¿O no te das cuenta de que tú mismo eres capaz de hacer todo esto en cierto modo?

—¿Qué modo es ése? —preguntó.

—No es difícil —contesté—, antes bien, puede practicarse diversamente y con rapidez, con máxima rapidez, si quieres tomar un espajo y darle vueltas a todos lados: en un momento harás el sol y todo lo que hay en el cielo; en un momento, la tierra; en un momento, a ti mismo y a los otros seres vivientes y muebles y plantas y todo lo demás de que hablábamos

—Sí —dijo—; en apariencias, pero no existentes en verdad.

—Linda y oportunamente —dije yo— sales al encuentro de mi discurso. Entre los artífices de esa clase está, sin duda, el pintor: ¿no es así?

—¿Cómo no?

—Y dirás, creo yo, que lo que él hace no son seres verdaderos; y, sin embargo, en algún modo el pintor hace camas también. ¿No es cierto?

—Sí —dijo—; también hace una cama de apariencia

II. —¿Y qué hace el fabricante de camas? ¿No acabas de decir que éste no hace la idea, que es, según conveníamos, la cama existente por sí, sino una cama determinada?

—Así lo decía.

—Si no hace, pues, lo que existe por sí, no hace lo real, sino algo que se le parece, pero que no es real; y si alguno dijera que la obra del fabricante de camas o de algún otro mecánico es completamente real, ¿no se pone en peligro de no decir verdad?

—No la diría —observó—, por lo menos a juicio de los que se dedican a estas cuestiones.

—No nos extrañemos, pues, de que esa obra resulte también algo oscuro en comparación con la verdad.

—No, por cierto.

—¿Quieres, pues —dije—, que, tomando por base esas obras, investiguemos cómo es ese otro imitador de que hablábamos?

—Si tú lo quieres —dijo.

—Conforme a lo dicho, resultan tres clases de camas: una, la que existe en la naturaleza, que, según creo, podríamos decir que es fabricada por Dios, porque, ¿quién otro podría hacerla?

—Nadie, creo yo.

—Otra, la que hace el carpintero.

—Sí —dijo.

—Y otra, la que hace el pintor; ¿no es así?

—Sea.

—Por tanto, el pintor, el fabricante de camas y Dios son los tres maestros de esas tres clases de camas.

—Sí, tres.

—Y Dios, ya porque no quiso, ya porque se le impuso alguna necesidad de no fabricar más que una cama en la naturaleza, así lo hizo: una cama sola, la cama en esencia; pero dos o más de ellas, ni fueron producidas por Dios, ni hay miedo de que se produzcan.

—¿Cómo así? —dijo.

—Porque si hiciera aunque no fueran más que dos —dije yo—, aparecería a su vez una de cuya idea participarían esas dos, y ésta sería la cama por esencia, no las dos otras.

—Exacto —dijo.

—Y fue porque Dios sabe esto, creo yo, y porque quiere ser realmente creador de una cama realmente existente y no un fabricante cualquiera de cualquier clase de camas, por lo que hizo ésa, única en su ser natural.

—Es presumible.

—¿Te parece, pues, que le llamemos el creador de la naturaleza de ese objeto, o algo semejante?

—Es justo —dijo—, puesto que ha producido la cama natural y todas las demás cosas de ese orden.

—¿Y qué diremos del carpintero? ¿No es éste también artífice de camas?

—Sí.

—Y el pintor, ¿es también artífice y hacedor del mismo objeto?

—De ningún modo.

—Pues ¿qué dirás que es éste con respecto a la cama?

—Creo —dijo— que se le llamaría más adecuadamente imitador de aquello de que los otros son artífices.

—Bien —dije—; según eso, ¿al autor de la tercera especie, empezando a contar por la natural, le llamas imitador?

—Exactamente —dijo.

—Pues eso será también el autor de tragedias, por ser imitador: un tercero en la sucesión que empieza en el rey y en la verdad; y lo mismo todos los demás imitadores.

—Tal parece.

—De acuerdo, pues, en lo que toca al imitador; pero contéstame a esto otro acerca del pintor: ¿te parece que trata de imitar aquello mismo que existe en la naturaleza o las obras del artífice?

—Las obras del artífice —dijo.

—¿Tales como son o tales como aparecen? Discrimina también esto

—¿Qué quieres decir? —preguntó.

—Lo siguiente: ¿una cama difiere en algo de sí misma según la mires de lado o de frente o en alguna otra dirección? ¿O no difiere en nada, sino que parece distinta? ¿Y otro tanto sucede con los demás?

—Eso —dijo—; parece ser diferente, pero no lo es.

—Atiende ahora a esto otro: ¿a qué se endereza la pintura hecha de cada cosa? ¿A imitar la realidad según se da o a imitar

lo aparente según aparece, y a ser imitación de una apariencia o de una verdad?

—De una apariencia —dijo.

—Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa y en que esto poco es un mero fantasma. Asi, decimos que el pintor nos pintará un zapatero, un carpintero y los demás artesanos, sin entender nada de las artes de estos hombres; y no obstante, si es buen-pintor, podrá, pintando un carpintero y mostrándolo desde lejos, engañar a niños y hombres necios con la ilusión de que es un carpintero de verdad.

—¿Cómo no?

—Y creo, amigo, que sobre todas estas cosas nuestro modo de pensar ha de ser el siguiente: cuando alguien nos anuncie que ha encontrado un hombre entendido en todos los oficios y en todos los asuntos que cada uno en particular conoce, y que lo sabe todo más perfectamente que cualquier otro, hay que responder a ese tal que es un simple y que probablemente ha sido engañado al topar con algún charlatán o imitador, que le ha parecido omnisciente por no ser él capaz de distinguir la ciencia, la ignorancia y la imitación.

—Es la pura verdad —dijo.

III. —Por tanto —proseguí—, visto esto, habrá que examinar el género trágico y a Hornero, su guía, ya que oímos decir a algunos que aquéllos conocen todas las artes y todas las cosas humanas en relación con la virtud y con el vicio, y también las divinas; porque el buen poeta, si ha de componer bien sobre aquello que compusiere, es fuerza que componga con conocimiento o no será capaz de componer. Debemos, por consiguiente, examinar si éstos no han quedado engañados al topar con tales imitadores, sin darse cuenta, al ver sus obras, de que están a triple distancia del ser y de que sólo componen fácilmente a los ojos de quien no conoce la verdad, porque no componen más que apariencias, pero no realidades; o si, por el contrario, dicen algo de peso y, en realidad, los buenos poetas conocen el asunto sobre el que parecen hablar tan acertadamente a juicio de la multitud.

—Hay que examinarlo puntualmente —dijo.

—¿Piensas, pues, que si alguien pudiera hacer las dos cosas, el objeto imitado y su apariencia, se afanaría por entregarse a la fabricación de apariencias y por hacer de ello el norte de su vida como si no tuviera otra cosa mejor?

—No lo creo.

Por el contrario, opino que, si tuviera realmente conocimiento de aquellos objetos que imita, se afanaría mucho más por trabajar en ellos que en sus imitaciones, trataría de dejar muchas y hermosas obras como monumentos de sí mismo y ansiaría ser más bien el encomiado que el encomiador.

—Eso pienso —dijo—, porque son muy distintas la honra y el provecho de uno y otro ejercicio.

—Ahora bien, de la mayoría de las cosas no hemos de pedir cuenta a Hornero ni a ningún otro de los poetas, preguntándoles si alguno de ellos será médico o sólo imitador de la manera de hablar del médico; cuáles son los enfermos que se cuente haya sanado alguno de los poetas antiguos o modernos, tal como se refiere de Asclepio, o qué discípulos dejó el poeta en el arte de la medicina, como aquél sus sucesores. No le preguntemos tampoco acerca de las otras artes; dejemos eso. Pero sobre las cosas más importantes y hermosas de que se propone hablar Hornero, sobre las guerras, las campañas, los regímenes de las ciudades y la educación del hombre, es justo que nos informemos de él preguntándole: "Amigo Hornero, si es cierto que tus méritos no son los de un tercer puesto a partir de la verdad, si no eres un fabricante de apariencias al que definimos como imitador, antes bien, tienes el segundo puesto y eres capaz de conocer qué conductas hacen a los hombres mejores o peores en lo privado y en lo público, dinos cuál de las ciudades mejoró por ti su constitución, como Lacedemonia mejoró la suya por Licurgo y otras muchas ciudades, grandes o pequeñas, por otros muchos varones. ¿Y cuál es la ciudad que te atribuye el haber sido un buen legislador en provecho de sus ciudadanos? Pues Italia y Sicilia señalan a Carandas, y nosotros a Solón. ¿Y a ti cuál?" ¿Podría nombrar alguna?

—No creo —dijo Glaucón—, porque no cuentan tal cosa ni siquiera los propios Homéridas.

—¿Y qué guerra se recuerda que, en los tiempos de Hornero, haya sido felizmente conducida por su mando o su consejo?

—Ninguna.

—¿O se refieren de él por lo menos esa multitud de inventos y adquisiciones ingeniosas para las artes o para alguna otra esfera de acción que son propios de un varón sabio, como cuentan de Tales de Mileto o de Anacarsis el escita?

—No hay nada de eso.

Pero ya que no en la vida pública, a lo menos en la privada, ¿se dice acaso que Hornero haya llegado alguna vez, mientras vivió, a ser guía de educación para personas que la amasen por su trato y

que transmitiesen a la posteridad un sistema de vida homérico, a la manera de Pitágoras, que fue especialmente amado por ese motivo, y cuyos discípulos, conservando aun hoy día el nombre de vida pitagórica, aparecen señalados en algún modo entre todos los demás hombres?

—Nada de ese género —dijo— se refiere de aquél. Pues en cuanto a Creófilo, el discípulo de Hornero, es posible, ¡oh Sócrates!, que resultara ser quizá más digno de risa por su educación que por su nombre, si es verdad lo que de Hornero se cuenta; pues dicen que éste quedó estando aún en vida, en el más completo abandono por parte de aquél.

IV. —Así se cuenta, de cierto —dije yo—. Pero ¿crees, Glaucón, que si Hornero, por haber podido conocer estas cosas y no ya sólo imitarlas, hubiese sido realmente capaz de educar a los hombres y de hacerlos mejores, no se habría granjeado un gran número de amigos que le hubiesen honrado y amado, y que, si Protágoras el abderita y Pródico el ceo y otros muchos pudieron, con sus conversaciones privadas, infundir en sus contemporáneos la idea de que no serían capaces de gobernar su casa ni su ciudad si ellos no dirigían su educación, y por esta ciencia son amados tan grandemente que sus discípulos casi los llevan en palmas, en cambio, ios contemporáneos de Hornero iban a dejar que éste o Hesíodo anduviesen errantes entonando sus cantos si hubiesen sido ellos capaces de aprovecharles para la virtud, y que no se hubieran pegado a ellos más que al oro ni les hubieran forzado a vivir en sus propias casas, o, en caso de no persuadirles, no les hubieran seguido a todas partes hasta haber conseguido la educación conveniente?

—Me parece, Sócrates —respondió—, que dices en un todo la verdad.

—¿Afirmamos, pues, que todos los poetas, empezando por Hornero, son imitadores de imágenes de virtud o de aquellas otras cosas sobre las que componen; y que en cuanto a la verdad, no la alcanzan, sino que son como el pintor de que hablábamos hace un momento, que hace algo que parece un zapatero a los ojos de aquellos que entienden de zapatería tan poco como él mismo y que sólo juzgan por los colores y las formas?

—Sin duda ninguna.

—Asimismo diremos, creo yo, que el poeta no sabe más que imitar, pero valiéndose de nombres y locuciones, aplica unos ciertos colores tomados de cada una de las artes, de suerte que otros semejantes a él, que juzgan por las palabras, creen que se expresa muy

IVERSIDAD MADERO
BIBLIOTECA

acertadamente cuando habla, en metro, ritmo o armonía, sea sobre el arte del zapatero o sobre estrategia o sobre todo cualquier asunto: tan gran hechizo tienen por naturaleza esos accidentes. Porque una vez desnudas de sus tintes musicales las cosas de los poetas y dichas simplemente, creo que bien sabes cómo quedan: alguna vez lo habrás observado.

—Sí, por cierto —dijo.

—¿No se asemejan —dije yo— a los rostros jóvenes, pero no hermosos, según se los puede observar cuando pasa su sazón?

—Exactamente —dijo.

—¡Ea, pues! Atiende a esto otro: el que hace una apariencia, el imitador, decimos, no entiende nada de ser, sino de lo aparente. ¿No es así?

—Sí.

—No lo dejemos, pues, a medio decir: examinémoslo convenientemente.

—Habla —dijo.

—¿El pintor, decimos, puede pintar unas riendas y un freno?

—Sí.

—¿Pero el que los hace es el talabartero y el herrero?

—Bien de cierto.

—¿Y acaso el pintor entiende cómo deben ser las riendas y el freno? ¿O la verdad es que ni lo entiende él ni tampoco el herrero ni el guarnicionero, sino sólo el que sabe servirse de ellos, que es el caballista?

—Así es la verdad.

—¿Y no podemos decir que eso ocurre en todas las demás cosas?

—¿Cómo?

—¿Que sobre todo objeto hay tres artes distintas: la de utilizarlo, la de fabricarlo y la de imitarlo?

—Cierto.

—Ahora bien, la excelencia, hermosura y perfección de cada mueble o ser vivo o actividad, ¿no están en relación exclusivamente con el servicio para que nacieron o han sido hechos?

—Así es.

—Resulta enteramente necesario, por lo tanto, que el que utiliza cada uno de ellos sea el más experimentado, y que venga a ser él quien comunique al fabricante los buenos o malos efectos que produce en el uso aquello de que se sirve; por ejemplo, el flautista informa al fabricante de flautas acerca de las que le sirven para tocar y le ordena cómo debe hacerlas y éste obedece.

—¿Cómo no?

—¿Así, pues, el entendido informa sobre las buenas o malas flautas y el otro las hace prestando fe a ese informe?

—Sí.

—Por lo tanto, respecto de un mismo objeto, el fabricante ha de tener una creencia bien fundada acerca de su conveniencia o inconveniencia, puesto que trata con el entendido y está obligado a oírle; el que lo utiliza, en cambio, ha de tener conocimiento.

—Bien de cierto

—Y el imitador, ¿tendrá acaso también conocimiento, derivado del uso, de las cosas que pinta, de si son bellas y buenas o no, o una opinión recta por comunicación necesaria con el entendido y por las órdenes que reciba de cómo hay que pintar?

—Ni una cosa ni otra.

—Por tanto, el imitador no sabrá ni podrá opinar debidamente acerca de las cosas que imita, en el respecto de su conveniencia o inconveniencia.

—No parece.

—Donoso, pues, resulta el imitador en lo que toca a su saber de las cosas sobre que compone.

—No muy donoso, por cierto

—Con todo, se pondrá a imitarlas sin conocer en qué respecto es cada una mala o buena; y lo probable es que imite lo que parezca hermoso a la masa de los totalmente ignorantes.

—¿Qué otra cosa sabe?

—Parece, pues, que hemos quedado totalmente de acuerdo en esto: en que el imitador no sabe nada que valga la pena acerca de las cosa que imita; en que, **por** tanto, la imitación no es cosa seria, sino una niñería, y en que los que se dedican a la poesía trágica, sea en yambos, sea en versos épicos, son todos unos imitadores los que más lo sean.

—Completamente cierto.

V. —Y esa imitación —exclamé yo—, ¿no versa, por Zeus, sobre algo que está a tres puestos de distancia de la verdad? ¿No es así?

—Sí.

—¿Y cuál es el elemento del hombre sobre el que ejerce el poder que le es propio?

—¿A qué te refieres?

—A lo siguiente: una cosa de un tamaño determinado no nos parece igual a la vista de cerca que de lejos.

—No, en efecto.

—Y unos mismos objetos nos parecen curvos o rectos según los

veamos en el agua o fuera de ella, y cóncavos o convexos, conforme a un extravío de visión en lo que toca a los colores; y en general, se revela en nuestra alma la existencia de toda una serie de perturbaciones de este tipo, y por la debilidad de nuestra naturaleza, la pintura sombreada, la prestidigitación y otras muchas invenciones por el estilo son aplicadas y ponen por obra todos los recursos de la magia.

—Verdad es.

—¿Y no se nos muestran como los remedios más acomodados de ello el medir, el contar y el pesar, de modo que no se nos imponga esa apariencia mayor o menor o de mayor número o más peso, sino lo que cuenta, mide o pesa?

—¿Cómo no?

—Pues eso será, de cierto, obra del elemento calculador que existe en nuestra alma.

—Suya, ciertamente.

—Y a ese elemento, una vez que ha medido unas cosas como mayores o menores o iguales que otras, se le aparecen términos contrarios como juntos al mismo tiempo en un mismo objeto.

—Cierto.

—¿Pero no dijimos que era imposible que a una misma facultad se le muestren los contrarios al mismo tiempo en un objeto mismo?

—Y con razón lo dijimos.

—Por tanto, lo que en nuestra alma opina prescindiendo de la medida no es lo mismo que lo que opina conforme a la medida.

—No, en modo alguno.

—Y lo que da fe a la medida y al cálculo será lo mejor de nuestra alma.

—¿Cómo no?

—Y lo que a ello se opone será alguna de las cosas viles que en nosotros hay.

—Necesariamente.

—A esta confesión quería yo llegar cuando dije que la pintura y, en general, todo arte imitativo, hace sus trabajos a gran distancia de la verdad, y que trata y tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón, y ello sin ningún fin sano ni verdadero.

—Exactamente —dijo.

—Y así, cosa vil y ayuntada a cosa vil, sólo lo vil es engendrado por el arte imitativo.

—Tal parece.

—¿Y sólo —pregunté— el que corresponde a la visión o también el que corresponde al oído, al cual llamamos poesía?

—Es natural —dijo— que también este segundo.

—Pero ahora —dije— no demos crédito exclusivamente a su analogía con la pintura; vayamos a aquella parte de nuestra mente a la que habla la poesía **imitativa y veamos si** es deleznable o digna de aprecio.

—Así hay que hacerlo.

—Sea nuestra proposición la siguiente: la poesía imitativa nos presenta a los hombres realizando actos forzosos o voluntarios a causa de los cuales piensan que son felices o desgraciados y en los que se encuentran ya apesadumbrados, ya satisfechos. ¿Hay algo a más de esto?

—Nada.

—¿Y acaso el hombre se mantiene en todos ellos en un mismo pensamiento? ¿O se dividirá también en sus actos y se pondrá en lucha consigo mismo, a la manera que se dividía en la visión y tenía en sí al mismo tiempo opiniones contrarias sobre los mismos objetos? Bien se me ocurre que no haría falta que nos pusiéramos de acuerdo sobre ello, porque en lo que va dicho quedamos suficientemente conformes sobre todos esos puntos, a saber, en que nuestra alma está llena de miles de contradicciones de esta clase.

—Y con razón convinimos en ello —dijo.

—Con razón, en efecto —proseguí—; pero lo que entonces nos dejamos atrás creo que es forzoso lo tratemos ahora.

—¿Y qué es ello? —dijo.

—Un hombre discreto —dije— que tenga una desgracia tal como la pérdida de un hijo o la de algún otro ser que singularmente estime, decíamos que la soportará más fácilmente que ningún otro hombre.

—Bien de cierto.

—Dilucidemos ahora si es que no sentirá nada o si, por ser esto imposible, lo que hará será moderar su dolor.

—En verdad —dijo— que más bien lo segundo.

—Contéstame ahora a esto otro: ¿crees que este hombre luchará mejor con el dolor y le opondrá mayor resistencia cuando sea visto por sus semejantes o cuando quede consigo mismo en la soledad?

—Cuando sea visto, con mucha diferencia —dijo.

—Al quedarse solo, en cambio, no reparará, creo yo, en dar rienda suelta a unos lamentos de que se avergonzaría si alguien se los oyese, y hará muchas cosas que no consentiría que nadie le viera hacer.

—Así es —dijo.

VI. —Ahora bien, ¿lo que le manda resistir no es la razón y la ley y lo que le arrastra a los dolores no es su mismo pesar?

—Cierto.

—Habiendo, pues, dos impulsos en el hombre sobre el mismo objeto y al mismo tiempo, por fuerza decimos, ha de haber en él dos elementos distintos.

—¿Cómo no?

—¿Y no está el uno de ellos dispuesto a obedecer a la ley por donde ésta le lleve?

—¿Cómo?

—La ley dice que es conveniente guardar lo más posible la tranquilidad en los azares y no afligirse, ya que no está claro lo que hay de bueno o de malo en tales cosas; que tampoco adelanta nada el que las lleva mal, que nada humano hay digno de gran afán y que lo que en tales situaciones debe venir más prontamente en nuestra ayuda queda impedido por el mismo dolor.

—¿A qué te refieres? —preguntó.

—A la reflexión —dije— acerca de lo ocurrido y al colocar nuestros asuntos, como en el juego de dados, en relación con la suerte que nos ha caído, conforme la razón nos convenza de que ha de ser mejor, y no hacer como los niños, que, cuando son golpeados, se cogen la parte dolorida y pierden el tiempo gritando, sino acostumbrar al alma a tornarse lo antes posible a su curación y al enderezamiento de lo caído y enfermo, suprimiendo con el remedio sus plañidos.

—Es lo más derecho —dijo— que puede hacerse en los infortunios de la vida.

—Así, decimos, el mejor elemento sigue voluntariamente ese raciocinio.

—Evidente.

—Y lo que nos lleva al recuerdo de la desgracia y a las lamentaciones, sin saciarse nunca de ellas, ¿no diremos que es irracional y perezoso y allegado de la cobardía?

—Lo diremos, de cierto.

—Ahora bien, uno de esos elementos, el irritable, admite mucha y variada imitación; pero el carácter reflexivo y tranquilo, siendo siempre semejante a sí mismo, no es fácil de imitar ni cómodo de comprender cuando es imitado, mayormente para una asamblea en fiesta y para hombres de las más diversas procedencias reuni-

dos en el teatro. La imitación, en efecto, les presenta un género de sentimiento completamente extraño para ellos.

—En un todo.

—Es manifiesto, por tanto, que el poeta imitativo no está destinado por naturaleza a ese elemento del alma ni su ciencia se hizo para agradarle, si ha de ganar renombre entre la multitud, sino para el carácter irritable y multiforme, que es el que puede ser fácilmente imitado.

—Manifiesto.

—Con razón, pues, la emprendemos con él y lo colocamos en el mismo plano que al pintor, porque de una parte se le parece en componer cosas deleznables comparadas con la verdad, y de otra se le iguala en su relación íntima con uno de los elementos del alma, y no con el mejor. Y así, fue justo no recibirle en una ciudad que debía ser regida por buenas leyes, pues que aviva y nutre ese elemento del alma y, haciéndolo fuerte, acaba con la razón, a la manera que alguien, dando poder en una ciudad a unos miserables, traiciona a ésta y pierde a los ciudadanos más prudentes De ese modo, diremos, el poeta imitativo implanta privadamente un régimen perverso en el alma de cada uno, condescendiendo con el elemento irracional que hay en ella, elemento que no distingue lo grande de lo pequeño, sino que considera las mismas cosas unas veces como grandes, otras como pequeñas, creando apariencias enteramente apartadas de la verdad.

—Muy de cierto.

VII —Pero todavía no hemos dicho lo más grave de la poesía. Su capacidad de insultar a los hombres de provecho, con excepción de unos pocos, es sin duda lo más terrible.

—¿Cómo no, si en efecto hace eso?

—Escucha y juzga: los mejores de nosotros, cuando oímos cómo Hornero o cualquier otro de los autores trágicos imita a alguno de sus héroes que, hallándose en pesar se extiende, entre gemidos, en largo discurso o se pone a cantar y se golpea el pecho, entonces gozamos, como bien sabes; seguimos, entregados, el curso de aquellos efectos y alabamos con entusiasmo como buen poeta al que nos coloca con más fuerza en tal situación.

—Bien lo sé, ¿cómo no?

Pero cuando a nosotros mismos nos ocurre una desgracia, ya sabes que presumimos de lo contrario, si podemos quedar tranquilos y dominarnos, pensando que esto es propio de varón, y aquello otro que antes celebrábamos, de mujer.

—Ya me doy cuenta —dijo.

—¿Y está bien ese elogio —dije yo—, está bien que, viendo a un hombre de condición tal que uno mismo no consentiría en ser como *él,* sino que se avergonzaría del parecido, no se sienta repugnancia, sino que se goce y se le celebre?

—No, por Zeus —dijo—, no parece eso razonable.

—Bien seguro —dije—, por lo menos si lo examinas en este otro aspecto.

—¿Cómo?

—Pensando que aquel elemento que es contenido por fuerza en las desgracias domésticas y privado de llorar, de gemir a su gusto y de saciarse de todo ello, estando en su naturaleza el desearlo, éste es precisamente el que los poetas dejan satisfecho y gozoso; y que lo que por naturaleza es mejor en nosotros, como no está educado por la razón ni por el hábito, afloja en la guarda de aquel elemento plañidero porque lo que ve son azares extraños y no le resulta vergüenza alguna de alabar y compadecer a otro hombre que, llamándose de pro, se apesadumbra inoportunamente; antes al contrario, cree que con ello consigue él mismo aquella ganancia del placer y no consiente en ser privado de éste por su desprecio del poema entero. Yo opino que son pocos aquellos a quienes les es dado pensar que por fuerza han de sacar para lo suyo algo de lo bueno y que, nutriendo en esto último el sentimiento de estima, no lo contendrán fácilmente en sus propios padecimientos.

—Es la pura verdad —dijo.

—¿Y no puede decirse lo mismo de lo cómico? Guando te das al regocijo por oír la representación cómica o en la conversación algo que en ti mismo te avergonzarías de tomar a risa y no lo detestas por perverso, ¿no haces lo mismo que en los temas sentimentales? Pues das suelta a aquel prurito de reír que contenías en ti con la razón, temiendo pasar por chocarrero, y no te das cuenta de que, haciéndolo ahí fuerte, te dejas arrastrar frecuentemente por él en el trato ordinario hasta convertirte en un farsante

—Bien de cierto —dijo.

—Y por lo que toca a los placeres amorosos y a la cólera y a todas las demás concupiscencias del alma, ya dolorosas, ya agradables, que decimos siguen a cada una de nuestras acciones, ¿no produce la imitación poética esos mismos efectos en nosotros? Porque ella riega y nutre en nuestro interior lo que había que dejar secar y erige como gobernante lo que debería ser gobernado a fin de que fuésemos mejores y más dichosos, no peores y más desdichados.

—No cabe decir otra cosa —afirmó

—Así, pues —proseguí—, cuando topes, Glaucón, con panegiristas de Hornero que digan que este poeta fue quien educó a Grecia y que, en lo que se refiere al gobierno y dirección de los asuntos humanos, es digno de que se le coja y se le estudie y de que conforme a su poesía se instituya la propia vida, deberás besarlos y abrazarlos como a los mejores sujetos en su medida, y reconocer también que Hornero es el más poético y primero de los trágicos; pero has de saber igualmente que, en lo relativo a poesía, no han de admitirse en la ciudad más que los himnos a los dioses y los encomios de los héroes. Y si admites también la musa placentera, en cantos o en poemas, reinarán en tu ciudad el placer y el dolor en vez de la ley y de aquel razonamiento que en cada caso parezca mejor a la comunidad.

—Ésa es la verdad pura —dijo.

VIII. —Y he aquí —dije yo— cuál será, al volver a hablar de la poesía, nuestra justificación por haberla desterrado de nuestra ciudad, siendo como es: la razón nos lo imponía. Digámosle a ella además, para que no nos acuse de dureza y rusticidad, que es ya antigua la discordia entre la filosofía y la poesía: pues hay aquello de "la perra aulladora que ladra a su dueño", "el hombre grande en los vaniloquios de los necios", "la multitud de los filósofos que dominan a Zeus", "los pensadores de tal sutileza por ser mendigos" y otras mil muestras de la antigua oposición entre ellas. Digamos, sin embargo, que, si la poesía placentera e imitativa tuviese alguna razón que alegar sobre la necesidad de su presencia en una ciudad bien regida, la admitiríamos de grado, porque nos damos cuenta del hechizo que ejerce sobre nosotros; pero que no es lícito que hagamos traición a lo que se nos muestra como verdad. Porque ¿no te sientes tú también, amigo mío, hechizado por ella, sobre todo cuando la percibes a través de Hornero?

—En gran manera.

—¿Y será justo dejarla volver una vez que se haya justificado en una canción o en cualquier otra clase de versos?

—Enteramente justo.

—Y daremos también a sus defensores, no ya poetas, sino amigos de la poesía, la posibilidad de razonar en su favor fuera de metro y de sostener que no es sólo agradable, sino útil para los regímenes políticos y la vida humana. Pues ganaríamos, en efecto, con que apareciese que no es sólo agradable, sino provechosa.

—¿Cómo no habríamos de ganar? —dijo.

—Pero en caso contrario, mi querido amigo, así como los ena-

morados de un tiempo, cuando vienen a creer que su amor no es provechoso, se apartan de él, bien que con violencia, del mismo modo nosotros, por el amor de esa poesía que nos ha hecho nacer dentro la educación de nuestras hermosas repúblicas, veremos con gusto que ella se muestre buena y verdadera en el más alto grado; pero mientras no sea capaz de justificarse la hemos de oír repitiéndonos a nosotros mismos el razonamiento que hemos hecho y atendiendo a su conjuro para librarnos de caer segunda vez en un amor propio de los niños y de la multitud. La escucharemos, por tanto, convencidos de que tal poesía no debe ser tomada en serio, por no ser ella misma cosa seria ni atenida a la verdad; antes bien, el que la escuche ha de guardarse temiendo por su propia república interior y observar lo que queda dicho acerca de la poesía.

—Convengo en absoluto —dijo.

—Grande, pues —seguí—, más grande de lo que parece es, querido Glaucón, el combate en que se decide si se ha de ser honrado o perverso; de modo que ni por la exaltación de los honores ni por la de las riquezas ni por la de mando alguno ni tampoco por la de la poesía vale la pena de descuidar la justicia ni las otras partes de la virtud.

—Conforme a lo que hemos discurrido —dijo—, estoy de entero acuerdo contigo y creo que cualquier otro lo estaría también.

EL ARTE COMO IMITACIÓN

Aristóteles *

1

[Plan de la Poética]

Para comenzar primero por lo primario —que es el natural comienzo—, digamos en razonadas palabras qué es la *Poética* en sí misma, cuáles sus especies y cuál la peculiar virtud de cada una de ellas, cómo se han de componer las tramas y argumentos, si se quiere que la obra poética resulte bella, cuántas y cuáles son las partes integrantes de cada especie, y otras cosas, a éstas parecidas y a la *Poética* misma concernientes.

[Poesía e imitación]

La epopeya, y aun esotra obra poética que es la tragedia, la comedia lo mismo que la poesía ditirámbica y las más de las obras para flauta y cítara, da la casualidad de que todas ellas son •—todas y todo en cada una— *reproducciones por imitación,* que se diferencian unas de otras de tres maneras: 1. o por imitar con medios genéricamente diversos, 2. o por imitar objetos diversos, 3. o por imitar objetos, no de igual manera sino de diversa de la que son.

Porque así, con colores y figuras, representan imitativamente algunos —por arte o por costumbre—, y otros con la voz. Y de parecida manera en las artes dichas: todas ellas imitan y reproducen en ritmo, en palabras, en armonía, empleadas de vez o separadamente. Se sirven solamente de armonía y ritmo el arte de flauta y cítara, y si alguna otra hay parecida en ejecución a éstas, por ejemplo: la de la zampoña. Con ritmo, mas sin armonía, imitan las artes de la danza, puesto que los bailarines imitan caracteres, estados de ánimo y acciones mediante figuras rítmicas.

* Aristóteles, *Poética* (caps. 1-5), versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., 1946, pp. 1-8.

[Especies de imitación por la palabra]

Empero al arte que emplea tan sólo palabras, o desnudas o en métrica —mezclando métricas diferentes o de un solo tipo—, le sucede no haber obtenido hasta el día de hoy nombre peculiar, porque en efecto, no disponemos de nombre alguno común para designar las producciones de Sofrón y de Xenarco, los diálogos socráticos y lo que, sirviéndose de trímetros —de métrica elegiaca o de cualquier otro tipo—, reproduzca, imitándolo, algún poeta. El pueblo, claro está, vincula el nombre de poesía a la métrica; y llama a unos poetas elegiacos, y a otros, épicos, no por causa de la *imitación,* sino indistintamente por causa de la *métrica;* y así acostumbra llamar poetas a los que den a luz algo en métrica, sea sobre medicina o sobre música.

Que, en verdad, si se exceptúa la métrica, nada de común hay entre Hornero y Empédocles; y por esto con justicia se llama poeta al primero, y fisiólogo más bien que poeta al segundo Y por parecido motivo habría que dar el nombre de poeta a quien, mezclando toda clase de métrica, compusiera una imitación, como Xeremón lo hizo, al emplear toda clase de métrica, en su rapsodia *Centauro.*

Empero sobre este punto se distingue y decide de la manera dicha. Hay, con todo, artes que emplean todos los recursos enumerados, a saber: ritmo, melodía y métrica, cuales son la poesía ditirámbica, la nómica, al igual que la tragedia y la comedia, diferenciándose en que algunas los emplean todos de vez y otras según las partes. Y estas diferencias en las artes provienen, según digo, de aquello *en que* hacen la imitación

2

[Objeto de la reproducción imitativa: las acciones]

Ahora bien: puesto que, por una parte, los imitadores reproducen por imitación hombres *en acción,* y, por otra, es menester que los que obran sean o esforzados y buenos o viles y malos —porque así suelen distinguirse comúnmente los caracteres éticos, ya que vicio y virtud los distinguen en todos—, o mejores de lo que somos nosotros o peores o tales como nosotros —e igual sucede a los pintores, pues Polignoto imitaba a los mejores, Pausón a los peores y Dionisio a los iguales—, es claro, de consiguiente, que a cada una de las artes dichas convendrán estas distinciones, y una arte se diferenciará de otra por reproducir imitativamente cosas diversas según la manera dicha.

Porque, aun en la danza, en la flautística y la citarística, pueden surgir estas diferencias, lo mismo que en la palabra corriente y en la métrica pura y simple; y así Hornero imita y reproduce a los mejores, mas Cleofón a los iguales, mientras que Heguemón de Taso, primer poeta de parodias, y Nícóxares, el de la *Deilíada,* a los peores. Y de parecida manera en poesía ditirámbica y nómica; por ejemplo: si alguno reprodujera imitativamente, cual Timoteo y Filoxeno, a los Cíclopes.

Y tal es precisamente la diferencia que separa la tragedia de la comedia, puesto que ésta, se propone reproducir por imitación a hombres peores que los normales, y aquélla a mejores.

3

[Manera de imitar]

Se da aún una tercera diferencia en estas artes: en la *manera* de reproducir imitativamente cada uno de los objetos. Porque se puede imitar y representar las mismas cosas con los mismos medios, sólo que unas veces en forma narrativa, otras alterando el carácter —como lo hace Hornero—, o conservando el mismo sin cambiarlo, o representando a los imitados cual actores y gerentes de todo.

[Conclusión]

Como dijimos, pues, al principio, las tres diferencias propias de la reproducción imitativa consisten en aquello *en que,* en los *objetos* y en la *manera.* Desde un cierto punto de vista, pues, Hornero y Sófocles serían imitadores del mismo tipo, pues ambos reproducen imitando a los mejores, y, desde otro, lo serían Hornero y Aristófanes, puesto que ambos imitan y reproducen a hombres en acción y en eficiencia.

[Etimologías de "drama" y "comedia"]

Y por este motivo se llama a tales obras *dramas,* porque en ellas se imita a hombres *en acción.* Y por esta misma razón los dorios reclaman para sí la tragedia y la comedia —los megáricos residentes aquí reclaman por suya la comedia, como engendro de su democracia, y lo mismo hacen los de Sicilia, porque de allá es el poeta Epicarmo, muy anterior a'Xiónides y Magneto; algunos peloponesios reclaman para sí la tragedia—, y dan como razón e indicio los nombres mismos, porque dicen que, entre ellos, a los suburbios se los llama

komas, Κώμας, mientras que los atenienses los denominan *demos*, δῆμος, y a los *comediantes* se les dio tal nombre no precisamente porque anduvieran en *báquicas jaranas*, *komadsein*, Κωμάζειν sino porque andaban errantes de *poblacho* en *poblacho*, ya que en las ciudades no se los apreciaba. Además: los dorios dan al obrar el nombre de *dran*, δράν, mientras que los atenienses emplean el de *prattein*, πράττειν.

Baste, pues, con esto acerca de cuántas y cuáles sean las diferencias en la reproducción imitativa.

4

[Orígenes de la Poesía]

En total, dos parecen haber sido las causas especiales del origen de la poesía, y ambas naturales: 1. Ya desde niños es connatural a los hombres el reproducir imitativamente; y en esto se diferencia de los demás animales: en que es muy más imitador el hombre que todos ellos, y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante imitación; 2. En que todos se complacen en las reproducciones imitativas.

E indicios de esto hallamos en la práctica; cosas hay que, vistas, nos desagradan, pero nos agrada contemplar sus representaciones y tanto más cuando más exactas sean. Por ejemplo: las formas de las más despreciables fieras y las de muertos.

Y la causa de esto es que no solamente a los filósofos les resulta superlativamente agradable aprender, sino igualmente a todos los demás hombres, aunque participen éstos de tal placer por breve tiempo. Y por esto precisamente se complacen en la contemplación de semejanzas, porque, mediante tal contemplación, les sobreviene el aprender y razonar sobre qué es cada cosa, por ejemplo: *"éste es aquél"*, porque, si no lo hemos visto anteriormente, la imitación no producirá, en cuanto tal, placer, mas lo producirá en cuanto trabajo o por el color o por otra causa de este estilo.

Siéndonos, pues, naturales el imitar, la armonía y el ritmo —porque es claro que los metros son partes del ritmo—, partiendo de tal principio innato, y, sobre todo, desarrollándolo por sus naturales pasos, los hombres dieron a luz, en *improvisaciones*, la *Poesía*.

[Historia de la Poesía; Hornero]

Y la poesía se dividió según el carácter propio del poeta; porque los más respetables representaron imitativamente las acciones bellas

y las de los bellos, mientras que los más ligeros imitaron las de los viles, comenzando éstos con sátiras, aquéllos con himnos y encomios. Antes de Hornero no se puede señalar poema de esta clase, aunque es de creer que hubiese otros muchos compuestos. Y comenzando por el mismo Hornero, tenemos hoy suyo el *Margites* y otros poemas de su especie, en los cuales se usa el metro *iambo* como acomodado a ellos, de donde provino el que a esta manera de poesía se la llamara *iámbica,* porque con tal tipo de metro se usaba el decirse mal y motejarse unos a otros. Y así entre los poetas antiguos unos fueron llamados poetas heroicos y otros, poetas iámbicos.

Mas así como Hornero en los asuntos esforzados es el más excelente poeta —y lo es él solo, no solamente por haber escrito bien, sino además por haber introducido las imitaciones dramáticas—, de la misma manera, primero que todos los demás mostró cuál debía ser la forma de la comedia, enseñando que en ella se debían representar las cosas ridiculas y no las oprobiosas para los hombres — que su *Margit es* guarda la misma proporción con las comedias como la que tienen *Iliada* y *Odisea* con las tragedias.

Venidas, pues, a luz tragedia y comedia, y aplicándose los que escribían más a uno de estos géneros que al otro, según al que su natural los hizo más propensos, vinieron a ser unos poetas cómicos, en vez de poetas iámbicos, y otros poetas trágicos en vez de poetas épicos, siendo, con todo, estas formas poéticas de mayor grandeza y dignidad que aquéllas

Pero es otra cuestión considerar si el poema trágico ha llegado o no aún a la perfección que le es debida, bien respecto de sí mismo, bien cuanto a la escenificación teatral.

[Historia de la tragedia]

De todas maneras, tanto comedia como tragedia se originaron espontáneamente de los comienzos dichos: la una, de los entonadores del ditirambo; la otra, de los de cantos fálicos —que aún se conservan en vigor y en honor en muchas ciudades—, y a partir de tal estado fueron desarrollándose poco a poco hasta llegar al que estamos presenciando. Y la tragedia, después de haber variado de muchas maneras, al fin, conseguido el estado conveniente a su naturale/a, se fijó.

En cuanto al número de actores, comenzó Esquilo por aumentarlo de uno a dos; disminuyó la parte del coro y dio al diálogo la principal. Sófocles elevó a tres el número de los actores e hizo decorar el escenario. Demás de esto, la tragedia, de pequeña trama que

antes era, y de vocabulario cómico, vino a adquirir grandeza; y desechado de sí el tono satírico, que a su origen debía, finalmente después de largo tiempo llegó a majestad. Y en lugar del tetrámetro trocaico echó mano de iambo, que a los comienzos se usó el tetrámetro por ser entonces poesía de estilo satírico y por más acomodado para el baile Mas, introducido el diálogo, la naturaleza misma de la tragedia halló la métrica que le era propia, porque, de entre todas las clases de metro, es el iambo el más decible de todos. De lo cual es indicio el que, en el diálogo, nos salen casi siempre iambos, mientras que raras veces hablamos en exámetros, y esto solamente cuando declinamos del tono de diálogo.

Dícese además que se la adornó con episodios en abundancia, y con otros ornamentos. Dése todo esto por dicho, que examinar tales puntos uno por uno fuera tal vez demasiado trabajo.

5

[La comedia; sus progresos]

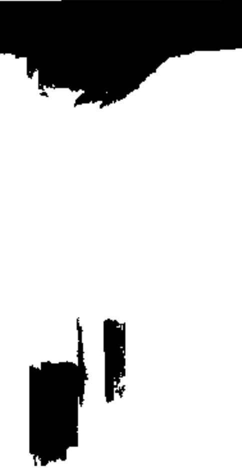
La comedia, como dijimos, es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que lo sean en cualquier especie de maldad, sino en la de *maldad fea,* que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo. Y es lo ridículo una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio; y sirva de inmediato ejemplo una máscara de rostro feo y torcido que sin dolor del que la lleva resulta ridicula.

Las transformaciones que ha sufrido la tragedia, y ¡os autores de ellas, son cosas bien conocidas; no así en cuanto a la comedia, que se nos ocultan sus comienzos por no haber sido género grande sino chico Que tan sólo al cabo de mucho tiempo el Arconte proporcionó al comediante un coro, que antes se componía de voluntarios. Y únicamente desde que la comedia tomó alguna forma, se guarda memoria de los poetas que, de ella, se llaman cómicos.

Ni se sabe quién aportó las máscaras, prólogos, número de actores y otros detalles de este género; empero, la idea de componer tramas y argumentos se remonta a Epicarmo y Formio; vino, pues, al principio, de Sicilia; y en Atenas fue Crates el primero que, abandonando la forma iámbica, comenzó por hacer argumentos v tramas sobre cualquier asunto.

[Comparación entre tragedia y epopeya]

Convienen, por tanto, epopeya y tragedia en ser, mediante métrica,



reproducción imitativa de esforzados, diferenciándose en que aquélla se sirve de métrica uniforme y de estilo narrativo. Añádase la diferencia en cuanto a extensión; porque la tragedia intenta lo más posible confinarse dentro de un periodo solar, o excederlo poco, mientras que la epopeya no exige tiempo definido. Y es éste otro punto de diferencia entre ellas. Aunque a decir verdad, tragedia y épica procedieron al principio en este punto a gusto de poeta.

En cuanto a los elementos constitutivos, algunos son los mismos; otros, peculiares a la tragedia. Por lo cual quien de buen saber supiera discernir entre tragedias buenas y malas, sabría también hacerlo con los poemas épicos, porque todo lo que hay en los poemas épicos lo hay en la tragedia, pero no todo lo de la tragedia es de hallar en la epopeya.

EL ARTE BELLO

Immanuel Kant*

Del arte en general

1o. *Arte* se distingue de *naturaleza,* como *hacer [facere)* de obrar o producir en general *(agere),* y el producto o consecuencia del primero, como *obra (opus),* de la segunda, como *efecto (effectus).*

Según derecho, debiera llamarse arte sólo a la producción por medio de la libertad, es decir, mediante una voluntad que pone razón a la base de su actividad, pues aunque se gusta de llamar al producto de las abejas (los panales construidos con regularidad) obra de arte, ocurre esto sólo por analogía con este último; pero tan pronto como se adquiere la convicción de que no fundan aquéllas su trabajo en una reflexión propia de la razón, se dice en seguida que es un producto de su naturaleza (del instinto), y sólo a su creador se le atribuye como arte

Cuando, al registrar un pantano, como suele ocurrir, se encuentra un pedazo de madera tallada, no se dice que sea un producto de la naturaleza, sino del arte; su causa productora ha pensado un fin al cual debe su forma. Se ve además un arte en todo aquello que está constituido de tal suerte que, en su causa, una representación de ello ha debido preceder a su realidad (como en las abejas mismas), sin que, empero, el efecto pueda precisamente ser *pensado* por ella; pero cuando se llama algo en absoluto obra de arte, para distinguirlo de un efecto de la naturaleza, entonces se entiende, en todo caso, por ello una obra de los hombres.

2o. *Arte,* como habilidad del hombre, distinguese también de *ciencia (poder,* de *saber),* como facultad práctica de facultad teórica, como técnica de teoría (como la agrimensura de la geometría); y entonces, lo que se *puede* hacer, en cuanto sólo se *sabe* qué es lo que se debe hacer y así sólo se conoce suficientemente el efecto deseado, no se llama precisamente arte. Cuando, a pesar de conocer algo lo más completamente posible, no por eso se tiene en seguida la habilidad de hacerlo, entonces, y en tanto que ello es así, perte-

* I Kant, *Crítica del juicio* (parágrafos 43-45), ed esp cu , pp. 230-237.

nece eso al arte. *Camper* describe muy exactamente cómo se debe hacer el mejor zapato; pero seguramente no podía hacer uno solo.[1]

3o. También se distingue *arte* de *oficio:* el primero llámase libre; el segundo puede también llamarse arte mercenario. Consideran el primero como si no pudiera alcanzar su finalidad (realizarse), más que como juego, es decir, como ocupación que es en sí misma agradable, y al segundo considérasele de tal modo que, como trabajo, es decir, ocupación que en sí misma es desagradable (fatigosa) y que sólo es atractiva por su efecto (v. gr., la ganancia), puede ser impuesta por la fuerza. Si en la lista jerárquica de las corporaciones, los relojeros deben contarse como artistas, y, en cambio, los herreros como artesanos, necesita eso de otro punto de vista para ser juzgado que el que aquí tomamos, a saber: la proporción de los talentos que deban estar a la base de una u otra de esas ocupaciones. Que entre las llamadas siete artes libres puedan haberse enumerado algunas que hay que contar entre las ciencias y otras también que hay que comparar con oficios, es cosa de que aquí no voy a hablar; pero que, sin embargo, en todas las artes libres es necesario algo que haga violencia, o, según se dice, un *mecanismo,* sin el cual, el *espíritu,* que debe ser *libre* en el arte y animar él solo la obra, no tendría cuerpo alguno y se volatilizaría, no es malo recordarlo (v. gr., en la poesía, la corrección del lenguaje y su riqueza, así como la prosodia y medida de las sílabas), ya que algunos nuevos educadores creen excitar lo mejor posible un arte libre quitando de él toda sujeción, y convirtiéndolo, de trabajo, en un mero juego.

Del arte bello

No hay ni una ciencia de lo bello, sino una crítica, ni una ciencia bella, sino sólo arte bella, pues en lo que se refiere a la primera, debería determinarse científicamente, es decir, con bases de demostración, si hay que tener algo por bello o no: el juicio sobre belleza, si perteneciese a la ciencia, no sería juicio alguno de gusto En lo que al segundo toca, una ciencia que deba, como tal, ser bella es un absurdo, pues cuando se le fuera a pedir, como ciencia, fundamentos y pruebas, se vería uno despedido con ingeniosas sentencias *(bons mots).* Lo que ha ocasionado la expresión corriente de *bellas cien-*

[1] En mi región dice el hombre vulgar cuando se le propone un problema, algo así como el del huevo de Colón: *Eso no es un arte, es sólo una ciencia.* Quiere decir que, cuando se *sabe,* se *puede,* y eso mismo dice de todas las pretendidas artes del prestidigitador. Las del bailarín en la cuerda, en cambio, no dudará nunca en llamarlas artes.

cias no es, sin duda alguna, otra cosa que el haberse notado con gran exactitud que para el arte bello, en toda su perfección, se requiere mucha ciencia, como, verbigracia, conocimiento de las lenguas antiguas, estar versado en la lectura de los autores que pasan por clásicos, historia, conocimiento de las antigüedades, etcétera, y, por tanto, esas ciencias históricas, ya que constituyen la preparación necesaria y la base para el arte bello, y, en parte también, porque entre ellas se comprende también el conocimiento de los productos del arte bello (elocuencia, poesía) han sido llamadas ellas mismas *ciencias bellas,* por una imitación de palabras.

Cuando el arte, adecuado al' *conocimiento* de un objeto posible, ejecuta los actos que se exigen para hacerlo real, es *mecánico;* pero si tiene como intención inmediata el sentimiento del placer, llámase *arte estético.* Éste es: o arte *agradable,* o *bello.* Es el primero cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como meras sensaciones; es el segundo cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como modos de conocimiento.

Artes agradables son las que sólo tienen por fin el goce: entre ellas se comprenden todos los encantos que puedan regocijar la sociedad en torno a una mesa: contar entretenidamente, sumir la compañía en una libre y viva conversación, disponerla, por medio de la broma y la risa, en un cierto tono de jocosidad, donde se puede, según el dicho, charlar a troche y moche, y nadie quiere ser responsable de lo que dice, porque se preocupa tan sólo del actual pasatiempo, y no de una materia duradera para la reflexión y la repetición (aquí hay que referir también la manera como la mesa está arreglada para el goce, o también, en grandes banquetes, la música que lo acompaña, cosa maravillosa que, como un ruido agradable, entretiene la disposición de los espíritus en la alegría, y que, sin que nadie ponga la menor atención a su composición, favorece la libre conversación de un vecino con el otro). También aquí están en su sitio todos los juegos que no tienen en sí más interés que hacer pasar el tiempo sin que se note.

Arte bello, en cambio, es un modo de representación que por sí mismo es conforme a fin, y aunque sín fín, fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social.

La universal comunicabilidad de un placer lleva ya consigo, en su concepto, la condición de que no debe ser un placer del goce nacido de la mera sensación, sino de la reflexión, y así el arte estético, como arte bello, es de tal índole, que tiene por medida el Juicio reflexionante y no la sensación de los sentidos.

El arte bello es arte en cuanto, al mismo tiempo, parece ser naturaleza

En un producto del arte bello hay que tomar conciencia de que es arte y no naturaleza; sin embargo, la finalidad en la forma del mismo debe parecer tan libre de toda violencia de reglas caprichosas como si fuera un producto de la mera naturaleza. En ese sentimiento de la libertad en el juego de nuestras facultades de conocer, que al mismo tiempo debe ser, sin embargo, conforme a fin, descansa aquel placer que sólo es universalmente comunicable, sin fundarse, sin embargo, en conceptos. La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo parece naturaleza.

Pues podemos universalmente decir, refiérase esto a la belleza natural o a la del arte, que *bello es lo que place en el mero juicio* (no en la sensación de los sentidos, ni mediante un concepto). Ahora bien: el arte tiene siempre una determinada intención de producir algo; pero si ello fuera una mera sensación (algo meramente subjetivo), que debiera ser acompañada de placer, entonces ese producto no placería en el juicio más que por medio del sentimiento sensible. Si la intención, en cambio, fuera dirigida a la producción de un determinado objeto, este objeto, si es conseguido por el arte, no podría placer más que por medio de conceptos. En ambos casos, empero, el arte no placería en el mero juicio, es decir, no placería cómo bello, sino como arte mecánico.

Así pues, la finalidad en el producto del arte bello, aunque es intencionada, no debe parecer intencionada, es decir, el arte bello debe ser *considerado* como naturaleza, por más que se tenga conciencia de que es arte. Como naturaleza aparece un producto del arte, con tal de que se haya alcanzado toda *precisión* en la aplicación de las reglas, según las cuales sólo el producto puede llegar a ser lo que debe ser, pero, sin *esfuerzo,* sin que la forma de la escuela se transparente, sin mostrar una señal de que las reglas las ha tenido el artista ante sus ojos y han puesto cadenas a sus facultades del espíritu.

NECESIDAD Y FIN DEL ARTE

Georg W. F. Hegel*

En el umbral de toda ciencia se presenta esta doble cuestión: ¿Existe el objeto de esta ciencia? ¿Cuál es?

En las ciencias ordinarias no presenta dificultad alguna la primera de estas dos cuestiones. Incluso, no se plantea. Sería ridículo preguntarse si en geometría hay una extensión; en astronomía, si el sol existe. Sin embargo, incluso en el círculo de ciencias no filosóficas, puede surgir la duda sobre la existencia de su objeto, como en la psicología experimental y en la teología propiamente dicha. Cuando estos objetos no nos son dados por los sentidos, sino que los hallamos en nosotros como hechos de conciencia, podemos preguntarnos si no son más que simples creaciones de nuestro espíritu. Así, lo *bello* ha sido representado como no teniendo realidad fuera de nosotros mismos, sino como un *sentimiento,* como una *fruición,* como algo puramente *subjetivo.*

Esta duda y esta cuestión despiertan en nosotros la necesidad más elevada de nuestra inteligencia, la verdadera necesidad científica, en virtud de la cual un objeto no puede sernos propuesto sino a condición de ser demostrado como necesario.

Esta demostración científicamente desarrollada satisface a la vez las dos partes del problema. Da a conocer, no sólo si el objeto es. sino qué es.

En lo que concierne a lo bello en las artes y para probar que es necesario, habría que demostrar que el arte o lo bello son resultados de un principio anterior. Estando fuera de nuestra ciencia este principio, no nos queda más que aceptar la idea del arte como una es-



* Hegel, *De lo bello y sus formas (Estética),* Col. Austral, Espasa-Calpe, Argentina, Buenos Aires, 1946, pp. 33-45. Versión española de la traducción francesa de Charles Bénard de las *Lecciones sobre la estética,* publicadas con el título de *Esthétique,* 2 vols., París; 1875., Estas lecciones fueron recogidas por el discípulo de Hegel, G. Hotto, quien inició su publicación en 1835, es decir, cuatro años después de la muerte de su maestro. *De lo bello y sus formas* es el primero de los tres volúmenes que, en esta edición española, presentan la estética hegeliana. Los otros dos llevan en ella, respectivamente, los títulos de *Sistema de las arta* y *Poética.*

pecie de lema o corolario; lo que, por lo demás, tiene lugar en todas las ciencias filosóficas cuando se las trata aisladamente; pues, formando todas parte de un sistema que tiene por objeto el conocimiento del universo como un todo organizado, están en mutua relación y se suponen recíprocamente. Son como los anillos de una cadena que se cierra sobre sí misma, formando un círculo Así, demostrar la idea de lo bello por su naturaleza esencial y necesaria, es una tarea que no debemos realizar aquí y que pertenece a la exposición *enciclopédica* de la filosofía en su totalidad.

Lo que es pertinente hacer en esta introducción, es examinar los principales aspectos bajo los cuales el sentido común se representa ordinariamente la idea de lo bello en el arte. Este examen crítico nos servirá de preparación para la inteligencia de los principios más elevados de la ciencia. Colocándonos en el punto de vista del sentido común, vamos a someter a examen las siguientes proposiciones:

a) El arte no es un producto de la naturaleza, sino de la *actividad* humana.
b) Está esencialmente hecho para el hombre y, como se dirige a los sentidos, recurre más o menos a lo sensible.
c) Tiene su fin en sí mismo.

a) *El arte como producto de la actividad humana*

A esta manera de considerar el arte se ligan varios prejuicios que es necesario refutar.

1° Encontramos primero la vulgar opinión de que el arte *se aprende conforme a reglas.* Pero lo que los preceptos pueden comunicar se reduce a la parte exterior, mecánica y técnica del arte; la parte interior y viva es el resultado de la actividad espontánea del genio del artista. El espíritu, como una fuerza inteligente, saca de su propio fondo el rico tesoro de ideas y formas que desparrama por sus obras.

Sin embargo, para evitar un prejuicio no es preciso caer en el otro extremo, diciendo que el artista no tiene necesidad de la propia conciencia, porque en el momento que crea debe encontrarse en un estado particular del alma que excluye la reflexión; a saber, la inspiración. Sin duda, hay en el talento y en el genio un elemento que no brota más que de la naturaleza; pero necesita ser desenvuelto por la reflexión y la experiencia. Además, todas las artes tienen un lado técnico que no se aprende más que por el trabajo y el hábito. El artista necesita, para no verse detenido en sus creaciones, esa habi-

lidad que le confiere maestría y le permite disponer fácilmente de los materiales del arte.

Pero esto no es todo: cuanto más alto esté colocado el artista en la escala del arte, más debe haber penetrado en las profundidades del corazón humano. Bajo este aspecto hay diferencia entre las artes. El talento musical, por ejemplo, puede desarrollarse en una extremada juventud, aliarse a una gran mediocridad de espíritu y a la debilidad de carácter. Otra cosa ocurre con la poesía. Es aquí, sobre todo, donde el genio, para producir algo maduro, sustancial y perfecto debe haberse formado en la experiencia de la vida y por la reflexión. Las primeras producciones de Schiller y Goethe se hacen notar por la carencia de madurez, por un verdor salvaje y por una barbarie aterradora. Fue a una edad madura a la que se deben esas obras profundas, plenas y sólidas, frutos de una verdadera inspiración, y trabajadas con esta perfección de forma que el viejo Hornero ha sabido dar a sus cantos inmortales.

2º Otra manera de ver, no menos errónea, con respecto al arte considerado como producto de la actividad humana, se refiere al lugar que ocupan las obras de *arte* comparadas con las de la *naturaleza* La opinión vulgar juzga las primeras como inferiores a las segundas, basada en el principio de que lo que sale de las manos del hombre es inanimado, mientras que los productos de la naturaleza son orgánicos, vivientes en su interior y en todas sus partes. En las obras de arte la vida no es más que una apariencia superficial; el fondo es siempre de madera, de tela, piedras o palabras.

Pero no es esta realidad exterior y material la que constituye la obra de arte; su carácter esencial es el ser una creación del espíritu, el pertenecer al dominio del espíritu, el haber recibido el bautismo del espíritu; en una palabra, no representar más que lo que ha sido concebido y ejecutado bajo la inspiración y la voz del espíritu. Aquello que nos interesa verdaderamente, es lo realmente significativo en un hecho o en una circunstancia, en un carácter, en el desenvolvimiento o desenlace de una acción. El arte lo aprehende y nos lo manifiesta de manera más viva, más pura y clara que como se encuentra en los objetos de la naturaleza o en los hechos de la vida real. He aquí por qué las creaciones del arte son más elevadas que los productos de la naturaleza. Ninguna existencia real expresa lo *ideal* como lo expresa el arte.

Por otra parte, bajo la relación de la existencia exterior, el espíritu sabe dar a aquello que saca de sí mismo, a sus propias creaciones, una perpetuidad, una duración que no tienen los seres perecederos de la naturaleza.

3º Esta elevada posición propia de las obras de arte, sufre también la crítica de otro prejuicio del sentido común. La naturaleza y sus producciones son, se dice, *obras de Dios*, de su sabiduría y bondad; los monumentos del arte no son más que *obras del hombre.* Prejuicio que consiste en creer que Dios no obra en el hombre y por el hombre, y que el círculo de su actividad no se extiende fuera de la naturaleza. Es ésta una opinión falsa, aunque no se puede descartar totalmente si queremos formarnos una verdadera idea del arte. Lejos de ello, es la proposición contraria la verdadera: Dios obtiene mucho más honor y gloria de la actividad del espíritu que del producir de la naturaleza; pues no solamente hay algo de divino en el hombre, sino que lo divino se manifiesta en él bajo una forma mucho más elevada que en la naturaleza. Dios es espíritu y, por consecuencia, el hombre es su verdadero intermediario y su órgano. En la naturaleza, el medio por el cual Dios se revela es de existencia puramente exterior. Lo que no se sabe a sí mismo es más inferior en dignidad que lo consciente.

b) *Principio y origen del arte*

El arte está reconocido como una creación del espíritu. Puede, pues, preguntarse qué necesidad tiene el hombre de producir obras de arte. Esta necesidad ¿es accidental, es un capricho o una fantasía, o bien una tendencia fundamental de nuestra naturaleza?



El arte tiene su origen en el principio en virtud del cual el hombre es un ser que piensa, que tiene conciencia de sí; es decir, que no solamente existe, sino que existe para sí. Ser *en sí* y *para sí*, es reflexionar sobre sí mismo, tomarse por objeto de su propio pensamiento y por ello desenvolverse como actividad reflexiva; he aquí lo que constituye y distingue al hombre, lo que le hace espíritu. Ahora bien, esta conciencia de sí mismo la obtiene el hombre de dos maneras: *teórica* la una, *práctica* la otra; una, por la *ciencia;* la otra, por la *acción.* Por la ciencia, cuando se conoce a sí mismo en el despliegue de su propia naturaleza, o se reconoce en lo exterior, en lo que constituye la esencia o razón de las cosas. Por la actividad práctica, cuando una tendencia le empuja a manifestarse en lo exterior, en lo que le rodea, y así a reconocerse en sus obras Alcanza este fin por los cambios que hace sufrir a los objetos físicos, a los cuales marca con su sello, y en los cuales reconoce sus propias determinaciones.

Esta necesidad reviste diferentes formas, hasta llegar a aquel modo de manifestación de si mismo en las cosas exteriores que llamamos

arte. Tal es el principio de toda acción y de todo saber. El arte encuentra en él su origen necesario. Cuál sea su carácter especial y distintivo, por oposición a la manera de manifestarse la actividad política, religiosa y científica, es lo que veremos más adelante.

Pero aquí tenemos más de una falsa opinión que refutar en lo que concierne al arte *como dirigiéndose a la sensibilidad del hombre y proviniendo más o menos del principio sensible.*

1° Es la pimera, aquella que representa el arte como teniendo por fin la excitación de la *sensación* o del *placer.* En este sistema, las investigaciones sobre lo bello en las artes se limitan a un análisis de las sensaciones o de las impresiones que nos producen. Pero éstas no pueden conducir a nada fijo y científico. La sensibilidad es la región oscura e indeterminada del espíritu. La sensación, siendo puramente *subjetiva* e *individual,* no suministra materia más que a distinciones y clasificaciones arbitrarias y artificiales. Admite como causas los elementos más opuestos. Sus formas corresponden a la diversidad de los objetos: se distingue el sentimiento del derecho, el sentimiento moral, el sentimiento de lo sublime, el sentimiento religioso. Pero, por lo mismo que el objeto se da bajo la forma de sentimiento, ya no aparece en su carácter esencial y propio. Se hace abstracción precisamente del objeto mismo y de su idea, para no considerar más que los diversos estados o modificaciones del sujeto. Todos estos análisis minuciosos de las sensaciones y de las particularidades que éstas pueden ofrecernos concluyen por ser fastidiosas y desnudas de todo interés.

2° A esta manera de estudiar el arte se entroncan las tentativas que se han hecho para perfeccionar el *gusto*, considerado como *sentido de lo bello;* tentativas que tampoco han producido nada más que vagas, indeterminadas y superficiales consideraciones. El gusto así concebido no puede penetrar en la naturaleza íntima y profunda de los objetos, pues ésta no se revela a los sentidos, ni incluso al razonamiento, sino a la razón, a esta facultad del espíritu, única que conoce lo verdadero, lo real, lo sustancial en todas las cosas. Así, lo que se ha convenido en llamar *buen gusto,* no osa atacar los grandes efectos del arte; guarda silencio cuando los caracteres exteriores y accesorios dan lugar a la cosa en sí misma. Cuando, en efecto, son las grandes pasiones y los movimientos profundos del alma los que están en escena, ya no se trata de toda esa ostentación de minuciosas y sutiles distinciones por las cuales se preocupa el gusto. Éste siente entonces al genio planeado por encima de esta región inferior, y se retira ante su potencia.

¿Cuál es, pues, la parte de lo *sensible* en el arte y su verdadero papel?

Hay dos maneras de considerar los objetos sensibles en su relación con nuestro espíritu. La primera es la simple percepción de los objetos por los sentidos. El espíritu entonces no aprehende más que su lado individual, su forma particular y concreta; la esencia, la ley, la sustancia de las cosas le escapan. Al mismo tiempo, se despierta en nosotros la necesidad de apropiárnoslas para nuestro uso, *consumirlas o destruirlas.* El alma siente su dependencia frente a estos objetos; no puede contemplarlos *libre* y *desinteresadamente.*

La otra relación de los seres sensibles con el espíritu, es la del pensamiento *especulativo* o *ciencia.* Aquí la inteligencia no se contenta con percibir el objeto en su forma concreta y en su individualidad, sino que separa el lado individual para abstraer la *ley,* lo *general,* la *esencia.* La razón se eleva así por encima de la forma individual, percibida por los sentidos, para concebir la idea pura en su universalidad.

El arte difiere a la vez de ambos modos, ocupa el medio entre la *percepción sensible* y la *abstracción racional.* Se distingue de la primera, en que no se obstina en lo real, sino en la *apariencia,* en la forma del objeto, y que no siente ninguna necesidad interesada de consumirlo, hacerle servir para un uso, de *utilizarlo.* Difiere de la ciencia, en que se interesa por el objeto particular y su *jornia sensible.* Lo que le gusta ver en él, no es ni su realidad material, ni la idea pura en su generalidad, sino una apariencia, una imagen de la verdad, algo de ideal que en él aparece; aprehende el lazo de ambos términos, su acuerdo e íntima armonía. Así que la necesidad que siente es totalmente *contemplativa.* En presencia de este espectáculo, el alma se siente libre de todo deseo interesado.

En una palabra, el arte crea a su designio *imágenes, apariencias* destinadas a representar ideas, a mostrarnos la verdad bajo *formas sensibles.* Por ello, tiene la virtud de remover el alma en sus más íntimas profundidades, hacerla probar los puros goces ligados a la visión y contemplación de lo bello.

Ambos principios se encuentran igualmente combinados en el *artista.* El lado *sensible* está encerrado en la facultad que crea, en la *imaginación.* No es por un trabajo mecánico, dirigido por reglas adquiridas, como ejecuta sus obras. No es tampoco por un procedimiento de reflexión semejante al del sabio que busca la verdad. El espíritu tiene conciencia de sí mismo; mas no puede aprehender de una manera abstracta la idea que concibe; no puede representársela más que bajo forma sensible. La *imagen* y la *idea* coexisten

en su pensamiento y no pueden separarse. Así, la *imaginación* es un don de la naturaleza. El genio científico es más bien una capacidad general que un talento innato y especial. Para sobresalir en las artes se precisa un talento determinado, que se revela en la adolescencia bajo la forma de una inclinación viva e irresistible, acompañada de una cierta facilidad para manejar los materiales del arte. Esto es lo que ha hecho al pintor, al escultor, al músico.

c) *Fin del arte*

Tal es la naturaleza del arte. Si se pregunta cuál es su *fin*, se ofrecen de nuevo las opiniones más diversas.

1° La más corriente es la que le da por objeto la *imitación.* Es el fondo de casi todas las teorías sobre el arte. Pero, ¿a qué viene reproducir lo que ya la naturaleza ofrece a nuestras miradas? Este trabajo pueril, indigno del espíritu al cual se dirige, indigno del hombre que lo produce, no conduciría más que a revelar su impotencia y la vanidad de sus esfuerzos; pues la copia siempre quedará por debajo del original. Por otra parte, cuanto más exacta es la imitación, menos vivo es el placer. Lo que nos place, no es imitar, sino *crear.* La más pequeña invención sobrepasa todas las obras maestras de la imitación.

Se dirá en vano, que el arte debe *imitar la naturaleza bella.* Escoger no es imitar. La perfección en la imitación es la exactitud; pero, la elección supone una regla. ¿Dónde tomar el criterium? ¿Qué significa, por otra parte, la imitación en la arquitectura, en la música e incluso en la poesía? (A lo más, explicaría la poesía descriptiva; es decir, el género más prosaico.) Es preciso concluir que si el arte emplea en sus composiciones las formas de la naturaleza y las estudia, su fin no es copiarlas y reproducirlas. Su misión es más alta, su procedimiento más libre. Rival de la naturaleza, como ella y aun mejor que ella, representa *ideas;* se sirve de sus *formas* como de símbolos para expresarlas; y las conforma, las rehace sobre un tipo más perfecto y más puro. No en vano se llaman sus obras creaciones del genio del hombre.

2° Un segundo sistema sustituye la imitación por la *expresión.* El arte, entonces, tiene por fin, ya no el representar la forma exterior de las cosas, sino su principio interno y vivo, en particular las ideas, los sentimientos, las pasiones y estados del alma.

Menos grosera que la precedente, esta teoría, por la vaguedad en que se mantiene, no es menos falsa y peligrosa. Distingamos aquí dos cosas: la *idea* y su *expresión,* el *fondo* y la *forma.* Ahora bien, si el

arte está destinado a expresarlo todo, si la expresión es el objeto esencial, el fondo es indiferente. Siempre que el cuadro sea fiel, la expresión viva y animada, lo bueno como lo malo, lo vicioso, lo odioso, lo feo como lo bello, tienen derecho a figurar en él con igual título. Inmoral, licencioso, impío, el artista habrá cumplido su tarea y alcanzado la perfección desde el momento que haya sabido darnos fielmente una situación, una pasión, una idea, falsa o verdadera. Es claro que, si en este sistema el lado de la imitación ha cambiado, el procedimiento es el mismo. El arte no es más que un eco, una lengua armoniosa; un espejo viviente donde vienen a reflejarse todos los sentimientos y todas las pasiones. La parte baja y la parte noble del alma, en él se disputan el puesto. Lo *verdadero,* aquí, es lo *real,* los objetos más diversos y más contradictorios. Indiferente sobre el fondo, el artista no se aplica más que a dárnoslo bien; se cuida poco de la verdad en sí. Escéptico o entusiasta sin elección, nos hace participar en el delirio de las bacantes o en la indiferencia del sofista.

Tal es el sistema que toma por divisa la máxima del *arte por el arte,* es decir la *expresión* por sí misma. Se conocen sus consecuencias v la tendencia fatal que desde siempre ha impreso en las artes.

3" Un tercer sistema es el del *perfeccionamiento moral.* No se puede negar que uno de los efectos del arte no sea el dulcificar y depurar las costumbres *(emollit mores).* Ofreciendo al hombre en espectáculo de sí mismo, templa la rudeza de sus tendencias y pasiones, le dispone a la contemplación y a la reflexión, eleva su pensamiento y sentimientos ligándolos a un ideal que le hace entrever, a ideas de orden superior. Desde siempre, el arte ha sido mirado como un potente instrumento de civilización, como un auxiliar de la religión: es, con ésta, el primer maestro de los pueblos; es un medio de instrucción para los espíritus incapaces de comprender la verdad de otro modo que bajo el velo del símbolo y por imágenes que se dirigen tanto a los sentidos como al espíritu.

Pero esta teoría, aunque superior a las precedentes, no es más exacta. Su error es la confusión del *efecto moral* del arte con su verdadero *fin.* Esta confusión tiene inconvenientes que no chocan al primer golpe de vista Que se tenga cuidado, sin embargo, que asignando al arte un fin extraño, no se le arrebate la libertad, que es su esencia y sin la cual no hay inspiración; no se le impida producir los efectos que de él se esperan.

Entre la religión, la moral y el arte existe una eterna e íntima armonía; pero no dejan de ser formas esencialmente diversas de la verdad y, conservando los lazos que les unen, reclaman una completa independencia. El arte tiene sus leyes, sus procedimientos, su

jurisdicción particular; no debe herir el *sentido moral,* pero es al *sentido de lo bello* al que se dirige. Cuando sus obras son puras, su efecto sobre las almas es saludable; mas no tiene por fin directo e inmediato el producirlo. Al buscarlo corre el riesgo de perderlo y errar el suyo. Suponed, en efecto, que el fin del arte sea *instruir* bajo el velo de la alegoría: la *idea,* el pensamiento abstracto y general deberá estar presente al espíritu del artista en el momento de la composición. Busca, entonces, una forma que se adapte a esta idea y le sirva de ropaje. ¿Quién no ve que este procedimiento es el opuesto al de la inspiración? De él no pueden nacer más que obras frías y sin vida; su efecto, por tanto, no será ni moral ni religioso, no produciendo más que aburrimiento.

Otra consecuencia de la opinión que hace del perfeccionamiento moral el objeto del arte y de sus creaciones, es que este fin se impone de tal modo al arte y le domina hasta tal punto, que éste no tiene ya ni la elección de sus temas. El moralista severo querrá que no represente más que los asuntos morales. En esto quedaría el arte. Este sistema ha conducido a Platón a excluir los poetas de su república. Por tanto, si bien se debe mantener el acuerdo de la moral y del arte y la armonía de sus leyes, se deben también reconocer sus diferencias e independencia.

Para comprender bien la distinción de la moral y del arte, es preciso haber resuelto el problema moral. La moral es el cumplimiento del deber por la libre voluntad; es la lucha entre la pasión y la razón, el impulso y la ley, la carne y el espíritu. Se desliza sobre una oposición. El antagonismo, en efecto, es la ley misma del mundo físico y moral; pero esta oposición debe ser superada. Éste es el destino de los seres que se realiza incesantemente por el despliegue y progreso de las existencias.

Ahora bien, en moral, este acuerdo entre las potencias de nuestro ser para restablecer la paz y la felicidad, no existe. Lo propone como fin a la voluntad libre. Pero el fin y su cumplimiento son cosas distintas. El deber es tender al fin incesantemente y con todo esfuerzo. Así, bajo este aspecto, moral y arte tienen el mismo principio y el mismo fin: la armonía del bien y de la felicidad, de los actos y de la ley. Pero difieren en que en la moral el *fin* nunca se alcanza completamente. Aparece separado por el *medio;* la consecuencia está igualmente separada del principio. La armonía del bien y de la felicidad debe ser resultado de los esfuerzos de la virtud. Para concebir la identidad de ambos términos es preciso elevarse a un punto de vista superior que no es el de la moral. En la ciencia, de igual modo, la ley aparece distinta del fenómeno; la esencia, separada de

su forma Para que esta distinción se borre, se precisa un modo de concepción que no es el de la reflexión y la ciencia

El arte, por el contrario, nos ofrece en una *imagen* visible la *armonía realizada* de los dos términos de la existencia, de la *ley* de los seres y de su *manifestación,* de la *esencia* y de la *forma,* del bien y de la felicidad. Lo bello es la esencia realizada, la actividad conforme a su fin e identificada con él; es la fuerza que se despliega armoniosamente bajo nuestros ojos, en el seno de las existencias y que borra las contradicciones de su naturaleza: feliz, libre, llena de serenidad, en medio del sufrimiento y del dolor. El problema del arte es, por tanto, distinto del problema moral El bien es el acuerdo buscado; lo bello, la armonía realizada.

El verdadero fin del arte es, por consiguiente, representar lo bello, revelar esta armonía. Éste es su único destino. Cualquier otro fin, la *purificación, el mejoramiento moral,* la *edificación, la instrucción,* son accesorios o consecuencias. La contemplación de lo bello tiene por efecto producir en nosotros una fruición serena y pura, incompatible con los placeres groseros de los sentidos; eleva al alma por encima de la esfera habitual de sus pensamientos, la predispone a nobles resoluciones y acciones generosas por la estrecha afinidad que existe entre los tres sentimientos y las tres ideas del bien, lo bello y lo divino

EL ARTE Y LA FANTASÍA INCONSCIENTE

Sigmund Freud*



Las cuestiones examinadas en los párrafos que anteceden** nos obligan a detener nuestra atención en el problema del origen y carácter de aquella actividad espiritual que denominamos "fantasía", actividad que, como sabéis, goza de alta estimación, aunque no hayamos podido todavía localizarla exactamente en la vida psíquica. He aquí lo que sobre ella puedo deciros: Bajo la influencia de la necesidad exterior, llega el hombre a adquirir poco a poco una exacta noción de lo real y adaptar su conducta a aquello que hemos convenido en denominar "principio de la realidad", adaptación que le fuerza a renunciar, provisional o permanentemente, a diversos objetos y fines de sus tendencias hedonistas, incluyendo entre ellas la tendencia sexual. Pero todo renunciamiento al placer ha sido siempre doloroso para el hombre, el cual no lo lleva a cabo sin asegurarse cierta compensación Con este fin, se ha reservado una actividad psíquica merced a la cual todas las fuentes de placer y todos los medios de adquirir placer a los cuales ha renunciado continúan existiendo bajo la forma que les pone al abrigo de las exigencias de la realidad y de aquello que denominamos "prueba de la realidad". Toda tendencia reviste en seguida la forma que la representa como satisfecha, y no cabe duda de que complaciéndonos en las satisfacciones imaginarias de nuestros deseos, experimentamos un placer, aunque no lleguemos a perder la conciencia de su irrealidad. En la actividad de su fantasía continúa gozando el individuo de una libertad a la que la coerción exterior le ha hecho renunciar, en realidad, hace ya mucho tiempo. No bastándole la escasa satisfacción que puede arrancar a la vida real, se entrega a un proceso merced al cual puede comportarse alternativamente como un animal, sólo obediente a sus instintos, y como un ser razonable. "Es imposible prescindir de construcciones auxiliares", dice Th Fontane, en una de sus obras. La

* Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis,* Alianza Editorial, Madrid, 1969, pp. 399-405.

** Se refieren al papel de la fantasía en los relatos de sucesos infantiles de los enfermos neuróticos. (Nota del compilador)

creación del reino psíquico de la fantasía halla su completa analogía en la institución de "parques naturales", allí donde las exigencias de la agricultura, de las comunicaciones o de la industria amenazan con destruir un bello paisaje. En estos parques se perpetúan intactas las bellezas naturales que en el resto del territorio se ha visto el hombre obligado a sacrificar —muchas veces con disgusto— a fines utilitarios, y en ellos debe todo, tanto lo útil como lo perjudicial, crecer y expandirse sin coerción de ningún género. El reino psíquico de la fantasía constituye uno de estos parques naturales sustraído al principio de la realidad.

Los productos más conocidos de la fantasía son los "sueños diurnos", de los que ya hemos hablado: satisfacciones imaginarias de deseos ambiciosos o eróticos y tanto más completas y espléndidas cuanto más necesaria es en la realidad la modestia y la resignación. En estos sueños diurnos se nos muestra claramente la esencia misma de la felicidad imaginaria, que consiste en hacer independiente la adquisición del placer del sentimiento de la realidad. Sabemos, además, que tales fantasías constituyen el nódulo y el prototipo de los sueños nocturnos, los cuales no son en el fondo otra cosa que un sueño diurno dotado de una mayor maleabilidad por la libertad nocturna de las tendencias y deformado por el aspecto nocturno de la actividad psíquica. Por último, he de recordaros que el sueño diurno no es necesariamente consciente, existiendo sueños diurnos inconscientes susceptibles de originar tantos sueños nocturnos como síntomas neuróticos.

Las consideraciones que siguen nos ayudarán a comprender el papel que la fantasía desempeña en la formación de síntomas. Dijimos antes que en los casos de privación vuelve la libido a ocupar, por regresión, posiciones pretéritas que abandonó en su marcha progresiva, aunque dejando en ellas determinadas adherencias. Sin retirar nada de esta afirmación ni rectificarla en ningún modo, la completaremos ahora con un nuevo elemento. Si la libido halla sin dificultad el camino que ha de conducirla a tales puntos de fijación es porque no ha llegado a abandonar totalmente aquellos objetos y orientaciones que en su marcha progresiva fue dejando atrás. Estos objetos y orientaciones, o sus derivados, persisten todavía con cierta intensidad en las representaciones de la fantasía y de este modo bastará con que la libido entre de nuevo en contacto con tales representaciones para que, desde luego, halle el camino que ha de conducirla a todas las fijaciones reprimidas. Las fantasías a que nos referimos han gozado siempre de cierta tolerancia, y por muy opuestas que hayan sido a las tendencias del Yo no han llegado a entrar

en conflicto con él mientras ha ido cumpliéndose una determinada condición de naturaleza *cuantitativa.* Pero esa condición queda ahora perturbada por el reflujo de la libido a dichas fantasías, cuyo acervo de energías queda así aumentado hasta tal punto que comienza a manifestar una tendencia a la realización, surgiendo entonces, inevitablemente, el conflicto con el Yo. Cualquiera que sea el sistema psíquico —preconsciente o consciente— al que pertenezcan, sucumbe ahora a la represión por parte del Yo y quedan sometidas a la atracción de lo inconsciente. Estas fantasías devenidas inconscientes son el punto de apoyo que utiliza la libido para remontarse hasta sus orígenes en lo inconsciente; esto es, hasta sus propios puntos de fijación.

La regresión de la libido a la fantasía constituye una etapa intermedia en el camino que conduce a la formación de síntomas, etapa que merece una especial denominación. Jung propuso a este efecto la de *introversión,* acertadísima a nuestro juicio, pero incurrió luego en error dándole una segunda significación inapropiada. Por nuestra parte, designamos exclusivamente con el nombre de introversión el alejamiento de la libido de las posibilidades de satisfacción real y su desplazamiento sobre fantasías consideradas hasta el momento como inofensivas. Un introvertido no es todavía un neurótico; pero se encuentra ya en una situación de equilibrio inestable y manifestará síntomas neuróticos con ocasión del primer desplazamiento de energías que en él se verifique, a menos que su libido reprimida halle un diferente exutorio. El carácter irreal de la satisfacción neurótica y la desaparición de la diferencia entre fantasía y realidad, quedan, en cambio, determinados por la permanencia en la fase de la introversión.

Habréis observado, sin duda, que en mis últimas explicaciones he introducido en el encadenamiento etiológico un nuevo factor: la cantidad, o sea la magnitud de las energías, factor cuya actuación habremos de examinar desde muy diversos puntos de vista.

El análisis puramente cualitativo en las condiciones etiológicas no llega a agotar la materia, cosa que equivale a afirmar que la concepción puramente *dinámica* de los procesos psíquicos que nos ocupan resulta insuficiente, siendo preciso considerarlos también desde el punto de vista *económico.* Debemos, pues, decirnos que el conflicto entre dos tendencias no surge sino a partir del momento en que los revestimientos alcanzan una cierta intensidad, aunque desde largo tiempo atrás existan las necesarias condiciones de contenido. La importancia patógena de los factores constitucionales dependen asimismo del predominio cuantitativo de una determinada tenden-

cia parcial en la disposición constitucional y puede incluso afirmarse que todas las predisposiciones humanas son cualitativamente idénticas y no difieren entre sí más que por sus proporciones cuantitativas. No menos decisivo es este factor cuantitativo en lo que respecta a la capacidad de resistencia del sujeto contra la neurosis. Todo depende, en efecto, de la *cantidad* de libido inempleada que el sujeto pueda mantener en estado de suspensión y de la parte más o menos considerable de esta libido que el mismo sea capaz de desviar de la sexualidad y orientar hacia la sublimación. El último fin de la actividad psíquica, que desde el punto de vista cualitativo puede ser descrito como una tendencia a conseguir placer y evitar el dolor, se nos muestra, considerado desde el punto de vista económico, como un esfuerzo encaminado a dominar las magnitudes de excitación actuantes sobre el aparato psíquico e impedir el dolor que pudiera resultar de su estancamiento.

Es todo esto lo que me proponía deciros sobre la formación de síntomas en las neurosis; pero quiero insistir una vez más, y en forma más explícita, sobre la circunstancia de que todo lo dicho no se refiere sino a la formación de síntomas en la histeria. Ya en la neurosis obsesiva nos hallamos ante un diferente estado de cosas, aunque los hechos fundamentales continúan siendo los mismos. Las resistencias a los impulsos derivados de las tendencias, resistencias de las cuales hemos hablado a propósito de la histeria, pasan en la neurosis obsesiva a ocupar el primer plano y a dominar el cuadro clínico por medio de las llamadas "formaciones reaccionales".

Análogas diferencias y otras más profundas aparecen en las demás neurosis, en las que aún no hemos llevado a término nuestras investigaciones sobre sus correspondientes mecanismos de formación de síntomas.

Antes de terminar esta conferencia, quisiera llamaros todavía la atención sobre una de las facetas más interesantes de la vida imaginativa. Se trata de la existencia de un camino de retorno desde la fantasía a la realidad. Este camino no es otro que el del arte. El artista es, al mismo tiempo, un introvertido próximo a la neurosis. Animado de impulsos y tendencias extraordinariamente enérgicos, quisiera conquistar honores, poder, riqueza, gloria y amor. Pero le faltan los medios para procurarse esta satisfacción y, por tanto, vuelve la espalda a la realidad, como todo hombre insatisfecho, y concentra todo su interés, y también su libido, en los deseos creados por su vida imaginativa, actitud que fácilmente puede conducirle a la neurosis. Son, en efecto, necesarias muchas circunstancias favorables para que su desarrollo no alcance ese resultado, y ya sabemos cuán

numerosos son los artistas que sufren inhibiciones parciales de su actividad creadora a consecuencia de afecciones neuróticas. Su constitución individual entraña seguramente una gran aptitud de sublimación y una cierta debilidad para efectuar las represiones susceptibles de decidir el conflicto. Pero el artista vuelve a encontrar el camino de la realidad en la siguiente forma: desde luego, no es el único que vive una vida imaginativa. El dominio intermedio de la fantasía goza del favor general de la humanidad, y todos aquellos que sufren de cualquier privación acuden a buscar en ella una compensación y un consuelo. La diferencia está en que los profanos no extraen de las fuentes de la fantasía sino un limitadísimo placer, pues el carácter implacable de sus represiones los obliga a contentarse con escasos sueños diurnos que, además, no son siempre conscientes. En cambio, el verdadero artista consigue algo más. Sabe dar a sus sueños diurnos una forma que los despoja de aquel carácter personal que pudiera desagradar a los extraños y los hace susceptibles de constituir una fuente de goce para los demás. Sabe embellecerlos hasta encubrir su equívoco origen y posee el misterioso poder de modelar los materiales dados hasta formar con ellos una fidelísima imagen de la representación existente en su imaginación, enlazando de este modo a su fantasía inconsciente una suma de placer suficiente para disfrazar y suprimir, por lo menos de un modo interino, las represiones. Cuando el artista consigue realizar todo esto, procura a los demás el medio de extraer nuevo consuelo y nuevas compensaciones de las fuentes de goce inconscientes, devenidas inaccesibles para ellos. De este modo logra atraerse el reconocimiento y la admiración de sus contemporáneos y acaba por conquistar, merced a su fantasía, aquello que antes no tenía sino una realidad imaginativa: honores, poder y amor.

LA INTUICIÓN Y EL ARTE

Benedetto **Croce***

[Corolarios y aclaraciones. Identidad de arte y conocimiento intuitivo]

Antes de pasar adelante nos parece oportuno extraer algunas consecuencias de lo establecido y añadir unas aclaraciones.

Hemos identificado francamente el conocimiento intuitivo o expresivo con el hecho estético o artístico, tomando las obras de arte como ejemplos de conocimientos intuitivos y atribuyendo a éstos el carácter de aquéllas. Pero nuestra identificación tiene en contra suya un punto de vista, ampliamente aceptado también por filósofos, que considera el arte como intuición de cualidad enteramente peculiar. Admitamos (se dice) que el arte sea intuición, mas la intuición no es siempre arte. La intuición artística es una especie particular, que se distingue de la intuición en general por un algo de más.

[No hay diferencia específica]

En qué se distingue una intuición de otra, en qué consiste este de más, nadie ha sabido indicarlo. Se ha pensado alguna vez que el arte sea, no la simple intuición, sino casi la intuición de una intuición; de la misma manera que el concepto científico puede ser, no el concepto vulgar, sino el concepto de un concepto. El hombre, en suma, se elevará al arte objetivando, no las sensaciones, como acaece en la intuición común, sino la intuición misma Pero he ahí que no existe este proceso de elevación a segunda potencia. El paralelo entre el concepto vulgar y científico no dice lo que quisiera decir, por la sencilla razón de que no es verdad que el concepto científico sea concepto de un concepto. Ese paralelo, si acaso, dice todo lo contrario. El concepto vulgar, si es concepto y no simple representación, es concepto perfecto, aunque peque de pobre y limitado. La

* Benedetto Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general.* Parte teórica (cap. II), Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1962, pp. 97-106 '

ciencia sustituye las representaciones por los conceptos, y a los conceptos pobres y limitados añade y sobrepone otros más amplios y comprensivos, descubriendo siempre nuevas relaciones. Pero el método de la ciencia no se diferencia de aquel con que se forma el más pequeño universal en el cerebro del más humilde de los hombres. Lo que comúnmente se llama, por antonomasia, el arte, recoge intuiciones más vastas y complejas de las que se suelen tener comúnmente, pero intuye siempre sensaciones e impresiones: es expresión de impresiones, no expresión de la expresión.

[Ni diferencia de intensidad]

Por la misma razón no se puede admitir que la intuición que se acostumbra llamar artística se diversifique de la común como intuición intensiva. Lo sería si trabajase de distinto modo sobre materia análoga. Pero como la actividad artística se espacia ampliamente en campos más amplios y todavía con método no diferente del de la intuición común, resulta que la diferencia entre ambas intuiciones no es intensiva, sino extensiva. La intuición de un sencillísimo cantar amoroso del pueblo, que diga lo mismo o poco más o menos que una declaración de amor como brota a cada momento de los labios de miles de hombres ordinarios, puede ser intensivamente perfecta en su pobre simplicidad, aunque extensivamente tanto más restringida que la compleja intuición de un canto amoroso de Giacomo Leopardi.

[Diferencia extensiva y empírica]

Toda la diferencia, pues, es cuantitativa, y, como tal, indiferente a la filosofía, *scientia qualitatum.* Unos tienen más aptitud que otros, más frecuente disposición que otros para expresar plenamente ciertos complejos estados de ánimo. A éstos se les llama artistas en el lenguaje corriente; algunas expresiones harto complicadas y difíciles aciertan a manifestarse con excelencia y se las llama obras de arte. Los límites de las expresiones —intuiciones que se denominan arte, con relación a las que se califican de no arte— son empíricos y es imposible definirlos Un epigrama pertenece al arte; ¿por qué no una palabra sencilla? Un cuento pertenece al arte; ¿por qué no una simple nota de información periodística? Un paisaje pertenece al arte; ¿por qué no un esbozo topográfico? El maestro de filosofía de la comedia de Molière tenía razón: "Siempre que se habla se hace prosa." Mas siempre serán perpetuos escolares los que, como el burgués Sr. Jourdain, se maravillarán de haber hecho durante

cuarenta años prosa sin saberlo y se persuadirán de que, cuando llamen a su criado Juan para que les traiga las zapatillas, también hacen "prosa".

Debemos mantener firme nuestra identificación, porque el haber separado el arte de la común vida espiritual, el haber hecho de él no sé qué círculo aristocrático o qué ejercicio singular, ha sido una de las causas principales que han impedido a la estética, ciencia del arte, alcanzar la verdadera naturaleza, las verdaderas raíces de ésta en el espíritu humano. Así como nadie se maravilla cuando aprende en la fisiología que toda célula es organismo y que todo organismo es célula o síntesis de células; así como nadie se extraña de hallar en una alta montaña los mismos elementos químicos que constituyen una piedrecilla o fragmento; así como no hay una fisiología de los animales pequeños y otra de los grandes, una química para piedras y otra de las montañas, así también no puede haber una ciencia de las grandes intuiciones y otra de las pequeñas, una de la intuición común y otra de la intuición artística, sino una sola estética, ciencia del conocimiento intuitivo o expresivo, que es el hecho estético o artístico. Esta estética se corresponde perfectamente con la lógica, que abraza, como cosas de la misma naturaleza, la formación del concepto más pequeño y ordinario y la construcción del más complicado sistema científico y filosófico.

[El genio artístico]

No podemos admitir más que una diferencia cuantitativa al determinar el significado de la palabra genio, o genio artístico, distinto del no genio, del hombre común. Se dice que los grandes artistas nos revelan a nosotros mismos. Pero, ¿cómo sería posible tal revelación si no hubiera identidad de naturaleza entre nuestra fantasía y la suya, y si la diferencia no fuera meramente la cantidad? Mejor que *poëta nascitur* valdría decir: *homo nascitur poëta;* pequeños poetas unos, grandes poetas otros. Por haber hecho de la diferencia cuantitativa diferencia cualitativa, se ha dado lugar al culto y a la superstición del genio, olvidando que la genialidad no es algo bajado del cielo, sino la humanidad misma. El hombre genial que se sitúa más allá de lo humano halla su castigo en encontrarse o aparecer a ratos ridículo. Tal el *genio* del periodo romántico, así también, el *superhombre* de nuestros tiempos.

Mas (conviene hacerlo notar aquí) de la elevación sobre la humanidad hacen precipitar el genio artístico debajo de ella los que ponen como su cualidad esencial la inconciencia. La genialidad

intuitiva o artística, como toda forma de actividad humana, es siempre consciente; de otro modo, se trocaría en ciego mecanismo. Lo que puede faltar al genio artístico es la conciencia refleja, la conciencia sobreañadida del historiador y del crítico, que no le es esencial.

[Contenido y forma en la estética]

Una de las cuestiones más debatidas en estética es la relación entre materia y forma o, como se acostumbra a decir, entre contenido y forma. ¿Consiste el hecho estético en el contenido sólo o en la sola forma, o en la forma y en el contenido a la vez? Esta cuestión ha tenido varios significados, que iremos mencionando donde corresponda; pero toda vez que las palabras tienen el valor que nosotros les hemos dado, cuando por materia se entiende la emocionalidad no elaborada estéticamente o las impresiones, y por forma la elaboración, o sea la actividad espiritual de la expresión, nuestra tesis no puede ofrecer dudas. Debemos entonces rechazar tanto aquella que hace consistir el acto estético en el solo contenido (o, lo que es igual, en las simples impresiones), como la otra, que lo hace consistir en la adición de la forma al contenido, o sea en las impresiones *más* las expresiones. En el acto estético, la actividad expresiva no se añade al hecho de la impresión, sino que las impresiones brotan de la expresión elaboradas y formadas. Reaparecen, por decirlo así, en la expresión como el agua que se filtra, y reaparece la misma y a la vez distinta del otro lado del filtro. El acto estético es, por lo tanto, forma, y nada más que forma.

De esto se desprende no que el contenido sea algo superfluo —pues es el punto de partida necesario para el hecho expresivo—, sino que no hay pasaje de la cualidad del contenido a la de la forma. Se ha pensado alguna vez que el contenido, para que sea estético, es decir, transformable en forma, ha de tener algunas cualidades determinadas o determinables. Mas, si así fuera, la forma sería una misma cosa con la materia, la expresión, con la impresión. El contenido es, sí, transformable en forma, pero hasta que no se transforme no puede tener cualidades determinables; de esto no podemos saber nada. Resulta contenido estético, no antes, sino cuando se ha transformado efectivamente. El contenido estético también se ha definido como lo *interesante*; lo que no es falso, sino huero En efecto, ¿qué es lo interesante? ¿La actividad expresiva? Ciertamente, si ésta no nos interesara, no se la elevaría a forma. Si la elevamos a forma es precisamente porque nos interesa. Pero

la palabra *interesante* se ha empleado también con otra no ilegítima intención, que más adelante explicaremos.

[Crítica de la imitación de la Naturaleza y de la ilusión artística]

Tiene varios sentidos, como la anterior, la proposición de que el arte es *imitación de la Naturaleza.* Con estas palabras, ora se han afirmado, o al menos disimulado, verdades, ora se han sostenido errores, y muchas veces no se ha pensado nada preciso. Uno de los significados científicamente legítimos es aquel de que la "imitación" debe entenderse como representación o intuición de la naturaleza, forma de conocimiento. Cuando se ha querido decir esto, poniendo de relieve el carácter espiritual del procedimiento, resulta también legítima la otra proposición: que el arte es la *idealización* o la imitación *idealizadora* de la Naturaleza. Pero si por imitación de la Naturaleza se entiende que el arte estriba en reproducciones mecánicas, que constituyen duplicados más o menos perfectos de objetos naturales, ante las que se renueva el mismo tumulto de impresiones que producen los objetos naturales, la proposición es, evidentemente, errónea. Las estatuas de cera pintada que simulan seres vivientes y ante las que nos detenemos estupefactos en los museos del género, no nos dan intuiciones estéticas. La ilusión y la alucinación nada tienen que ver con el dominio calmo de la intuición artística. Si un artista pinta el espectáculo de un museo de estatuas de cera; si un actor imita burlonamente en el teatro al hombre estatua, tenemos nuevamente el trabajo espiritual y la intuición artística. Hasta la fotografía, si tiene algo de artística, lo es cuando transmite, en parte al menos, la intuición del fotógrafo, su punto de vista, su actitud y la situación que ha tenido la habilidad de sorprender. Y si la fotografía no es arte del todo, es porque el elemento natural permanece ineliminable e insubordinado. En efecto, ante una fotografía, aun de las más perfectas, ¿experimentamos una satisfacción plena, aunque el artista haga una o mil variaciones y retoques, quite o añada detalles?

[Crítica del arte como hecho sentimental y no teórico. La apariencia estética y el sentimiento]

De no haber reconocido exactamente el carácter teórico de la intuición simple, distinta del conocimiento intelectivo como de la percepción; de creer que únicamente el conocimiento intelectivo, y cuando más la percepción, sea conocimiento, se desprende la afir-

mación-tantas veces repetida de que el arte no es conocimiento, que no produce verdad, que pertenece al mundo sentimental, no al teórico, etcétera. Hemos visto que la intuición es conocimiento libre de conceptos, por más simple que sea la percepción de lo real; por eso el arte es conocimiento, es forma, no pertenece al sentimiento y a la materia psíquica. Si se ha insistido tantas veces y en tantos tratados de estética haciendo resallar que el arte es *apariencia (Schein)*, ha sido precisamente porque se sentía la necesidad de distinguirla del más complicado *acto* perceptivo, afirmando su pura intuitividad. Si se ha insistido acerca de que el arte es sentimiento, ha sido por la misma causa. En efecto, excluyendo el concepto como contenido del arte y excluyendo la realidad histórica como tal, no queda otra cosa que la realidad aprehendida en su ingenuidad e inmediatez, en el ímpetu vital como *sentimiento,* o sea, de nuevo, la intuición pura.

[Crítica de la teoría de los sentidos estéticos]

De no haber establecido bien, o de haber perdido de vista el carácter que distingue la expresión de la impresión, la forma de la materia, se ha originado la teoría de los *sentidos estéticos.*

Esta teoría se reduce al error ya señalado de querer buscar un paso de la cualidad del contenido a la cualidad de la forma. Preguntar, en efecto, cuáles son los sentidos estéticos equivale a preguntar cuántas impresiones sensibles pueden entrar en las expresiones estéticas y cuáles tienen que entrar necesariamente. A lo que hemos de responder en seguida: que todas las impresiones pueden entrar en las expresiones o formaciones estéticas, pero que ninguna tiene que entrar necesariamente.

Dante eleva a forma, no solamente el "dolce color d'oríental zaffiro" (impresiones visuales), sino también impresiones táctiles o térmicas, como "l'a r grasso" y los "freschi ruscelletti" que "asciugano vieppiú" la garganta del sediento. Es una ilusión curiosa creer que una pintura nos dé impresiones simplemente visuales. El aterciopelado de una mejilla, el calor de un cuerpo joven, la dulzura y el frescor de un fruto, el corte de una hoja afilada, etcétera, ¿no son impresiones que también tenemos por la pintura? ¿Y son, por ventura, impresiones visuales? ¿Qué sería una pintura para un hombre hipotético que, privado de todos o de casi todos los sentidos, adquiriese de pronto únicamente el órgano de la vista? El cuadro que tenemos delante, y que se nos antoja mirar solamente con

los ojos, no sería para él sino algo así como la sucia paleta de un pintor.

Algunos que dan por sentado el carácter estético de ciertos grupos de impresiones (por ejemplo, de las ópticas y de las auditivas) y que excluyen otros, conceden además que si en el hecho estético entran como *directas* las impresiones ópticas y auditivas, las que perciben los demás sentidos pueden entrar también, pero como impresiones *asociadas.* También esta distinción es enteramente arbitraria. La impresión estética es síntesis en la que no es posible distinguir lo directo y lo indirecto. Todas las impresiones están igualadas en ella desde el momento en que se estetizan. Quien recibe la imagen de un cuadro o de una poesía no considera a esta imagen como una serie de impresiones, algunas de las cuales tienen una prerrogativa o una antelación sobre las demás. De lo que sucede antes de haberla recibido no se sabe nada. Las distinciones que se hacen a continuación, reflexionando, no tienen nada que ver con el arte en cuanto tal

La doctrina de los sentidos estéticos se ha presentado también de otro modo: como el intento para establecer qué órganos fisiológicos son necesarios para el hecho estético. El órgano o el aparato fisiológico es un conjunto de células, constituidas de ésta o de la otra suerte y dispuestas de éste o del otro modo, o, lo que es igual, un hecho o un concepto, meramente físico y natural. Pero la expresión no conoce hechos fisiológicos. Tiene su punto de partida en las impresiones, y la vía fisiológica por la cual han llegado éstas al espíritu le es, desde luego, indiferente. Una vía u otra da lo mismo; basta que sean impresiones.

Verdad es que la carencia de algunos órganos, o sea, de tales o cuales complejos celulares, impide la producción de algunas impresiones (salvo cuando, por una especie de compensación orgánica, no se adquieren por otra vía). El ciego de nacimiento no puede intuir y expresar la luz. Pero las impresiones no están condicionadas solamente por el órgano, sino por los estímulos que obran sobre el órgano. Quien no haya tenido nunca la impresión del mar, no podrá expresarlo nunca; como quien no haya tenido la impresión de la vida del gran mundo o de la lucha política, jamás sabrá expresar ni ésta ni aquélla. Esto no establece una dependencia de la función expresiva del estímulo o del órgano; es la repetición de cuanto ya sabemos; la expresión presupone la impresión y a tales expresiones corresponden tales impresiones. Por lo demás, toda impresión excluye las otras en el momento en que domina, y así también toda expresión.

[Unidad e indivisibilidad de la obra de arte]

Otro corolario de la concepción de la expresión como actividad es la *indivisibilidad* de la obra de arte. Cada expresión es una única expresión. La actividad estética es fusión de las impresiones en un todo orgánico. Esto es lo que se ha querido hacer notar cuando se ha dicho que la obra artística debe tener unidad o, lo que es igual, *unidad en la variedad.* La expresión es síntesis de lo vario o múltiple en lo uno.

Parece oponerse a esta afirmación el hecho de que dividimos una obra artística en partes: un poema en escenas, episodios, semejanzas, sentencias, o un cuadro en figuras particulares y objetos, fondo, primer plano, etcétera. Pero esa división anula la obra, como el dividir el organismo en corazón, cerebro, nervios, músculos, etcétera, cambia lo viviente en cadáver. Es verdad que existen organismos en los cuales la división da lugar a más seres vivientes, pero llevando la analogía al hecho estético, se llega a la conclusión de que hay una infinita variedad de gérmenes vitales y una pronta reelaboración de las distintas partes en nuevas expresiones únicas.

Se observará que la expresión surge de cuando en cuando de otras expresiones; que hay expresiones simples y expresiones compuestas. Alguna diferencia hay que reconocer entre el *eureka* con que Arquímedes expresaba todo su júbilo por el descubrimiento llevado a cabo y el acto expresivo (mejor los cinco actos) de una tragedia regular. Pero no: la expresión surge siempre directamente de las impresiones Quien concibe una tragedia mete en un gran crisol gran cantidad, por decirlo así, de impresiones. Las expresiones mismas, otra vez concebidas, se funden con las nuevas en una sola masa, del mismo modo que en un horno de fundición se pueden arrojar juntos pedacitos informes de bronce y estatuillas delicadas. Para que se produzca una nueva estatua deben fundirse de nuevo las delicadas estatuillas y aquellos informes pedazos de bronce. Las viejas expresiones deben descender otra vez a impresiones, para poder ser sintetizadas con las demás en una nueva expresión única.

[El arte como liberador]

Elaborando las impresiones, el hombre se *libera* de ellas. Objetivándolas, las destaca de sí y se hace superior a ellas La función libertadora y purificadora del arte constituye otro aspecto y otra fórmula de su carácter de actividad. La actividad es libertadora porque arroja la pasividad al exterior.

De donde se desprende que a los artistas se les suele atribuir la más grande sensibilidad o *pasión,* la máxima insensibilidad o la *serenidad* olímpica. Tales cualidades se concilian porque no recaen sobre el mismo objeto. La sensibilidad o pasión se refiere a la rica materia que el artista *acoge* en su alma; la insensibilidad o serenídad, a la forma con que él sujeta y domeña el tumulto sensacional y pasional.

EL REFLEJO ARTÍSTICO DE LA REALIDAD

Georg Lukács*

El reflejo artístico de la realidad parte de los mismos contrastes que cualquier otro reflejo de la realidad. Su carácter específico reside en que busca para su disolución un camino distinto del científico. Este carácter específico del reflejo artístico de la realidad podemos caracterizarlo de la mejor manera partiendo mentalmente de la meta alcanzada, para ilustrar desde allí las premisas de su éxito. Esta meta consiste, en todo gran arte, en proporcionar una imagen de la realidad, en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y ley, de inmediatez y concepto, etcétera, se resuelve de tal manera que en la impresión inmediata de la obra de arte ambos coincidan en una unidad espontánea, que ambos formen para el receptor una unidad inseparable. Lo general aparece como propiedad de lo particular y de lo singular; la esencia se hace visible y perceptible en el fenómeno; la ley se revela como causa motriz específica del caso particular expuesto especialmente. Engels expresa esta manera de ser de la plasmación artística de modo muy claro, al decir a propósito de la caracterización de las figuras en la novela: "Cada uno es un tipo, pero al propio tiempo un determinado individuo particular, un 'éste', como dice el viejo Hegel, y así debe ser."

Síguese de ahí que toda obra de arte ha de presentar una cohesión coherente, redondeada, acabada, y tal, además, que su movimiento y estructura resulten *directamente* evidentes. La necesidad de esta evidencia inmediata se muestra de la manera más clara en la literatura precisamente. Las conexiones verdaderas y más profundas de una novela, por ejemplo, o de un drama, sólo pueden revelarse al final. Forma parte de la esencia de su construcción y de su efecto el que solamente el final proporcione la aclaración verdadera y completa del principio. Y sin embargo, su composición resultaría totalmente equivocada y sin efecto si el camino que con-

* Georg Lukács, "Arte y verdad objetiva", en *Problemas del realismo*, trad. de Carlos Gerhard, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, pp. 20-29.

duce a dicho remate final no poseyera en cada etapa una evidencia inmediata. Así, pues, las determinaciones esenciales del mundo representado por una obra de arte literaria se revelan en una sucesión y una gradación artísticas. Sólo que dicha gradación ha de realizarse dentro de la unidad inseparable del fenómeno y la esencia existente desde el principio, ha de hacer cada vez más íntima y evidente la unidad de ambos momentos a medida que éstos se van concretando.

Esta inmediatez unitaria de la obra de arte tiene por consecuencia el que toda obra de arte haya de desarrollar en plasmación autónoma todos los supuestos de las personas, las situaciones y los acontecimientos que en ella ocurren La unidad de fenómeno y esencia sólo puede convertirse en vivencia inmediata si el espectador experimenta directamente cada elemento esencial del crecimiento o del cambio juntamente con todas las causas esencialmente determinantes; si no se le presentan nunca resultados acabados, sino que se ve conducido a vivir directamente con simpatía el proceso que lleva a los mismos. El materialismo original de los mayores entre los artistas (sin perjuicio de su ideología a menudo parcial o totalmente idealista) se expresa precisamente en el hecho de que plasman siempre claramente las premisas y condiciones del ser a partir de las cuales se origina y desarrolla la conciencia de los personajes que representan.

En esta forma, toda obra de arte importante crea un "mundo propio". Las personas, las situaciones, el curso de la acción, etcétera, poseen una cualidad particular que no les es común con otra obra de arte alguna y es absolutamente distinta de la realidad cotidiana. Cuanto más grande es el artista, cuanto más vigorosamente penetra su fuerza plasmadora todos los elementos de la obra de arte, con tanta mayor concisión se pone de manifiesto en todos los detalles dicho "mundo propio" de la obra. Balzac dice a propósito de su *Comédie humaine:* "Mi obra tiene su geografía, lo mismo que tiene su genealogía y sus familias, sus lugares y sus cosas, sus personas y sus hechos; del mismo modo que posee también su heráldica, sus nobles y sus burgueses, sus artesanos y sus campesinos, sus políticos y sus *dandies,* su ejército y, en una palabra, su mundo."

¿No anula acaso semejante determinación de la peculiaridad de la obra de arte su carácter de reflejo de la realidad? ¡De ningún modo! Sólo pone nítidamente de relieve la especialidad y la peculiaridad del reflejo artístico de la realidad. La aparente unidad de la obra de arte, su incomparabilidad aparente con la realidad se funda precisamente en la base del reflejo artístico de la realidad.

Porque dicha incomparabilidad no es más, precisamente, que apariencia, aunque una apariencia necesaria, propia de la esencia del arte. El efecto del arte, la absorción completa del espectador en la acción de la obra de arte, su entrega total a la peculiaridad del •'mundo propio" de ésta, se basa precisamente en el hecho de que la obra de arte brinda un reflejo de la realidad más fiel en su esencia, más completo, más vivo y animado del que el espectador posee en general; o sea, pues, que le lleva, sobre la base de sus propias experiencias, sobre la base de la colección y la abstracción de su reproducción precedente de la realidad, más allá de dichas experiencias, en la dirección de una visión más concreta de la realidad. Sólo se trata," pues, de una apariencia, como si la obra de arte misma no fuera un reflejo de la realidad objetiva, como si tampoco el receptor 'concibiera el "mundo propio" de la obra de arte como un reflejo de la realidad y lo comparara con sus experiencias propias. Lo hace, antes bien, ininterrumpidamente, y el efecto de la obra de arte cesa instantáneamente tan pronto como aquél se da cuenta de alguna contradicción, tan pronto como percibe la obra de arte como reflejo incorrecto de la realidad. Sin embargo, dicha apariencia es necesaria. Porque no se compara conscientemente una experiencia particular aislada con un rasgo particular aislado de la obra de arte, sino que el espectador se entrega al efecto conjunto de ésta sobre la base de su experiencia conjunta reunida. Y la comparación entre los dos reflejos de la realidad permanece inconsciente mientras el espectador se ve arrastrado por la obra de arte, esto es, mientras sus experiencias de la realidad se ven ampliadas y profundizadas por la plasmación de la obra de arte. De ahí que Balzac no esté en contradicción con sus comentarios acerca de su "mundo propio" antes citados cuando dice: "Para ser fecundo basta estudiar. La sociedad francesa debiera ser el historiador, y yo solamente su secretario."

La unidad de la obra de arte es, pues, el reflejo del proceso de la vida en su movimiento y en su concreta conexión animada. Por supuesto, este objetivo se lo propone también la ciencia. Alcan?a la corrección dialéctica penetrando cada vez más profundamente en las leyes del movimiento. Engels dice: "La ley general de la transformación es mucho más concreta que cualquier ejemplo 'concreto' de la misma." Este movimiento del conocimiento científico de la realidad es infinito. Es decir: en todo conocimiento científico justo se refleja equitativamente la realidad objetiva; en tal sentido, este conocimiento es absoluto. Pero toda vez que la realidad misma es siempre más rica y diversa que cualquier ley, es propio de la esen-

cia del conocimiento el que éste se deba ir ampliando, ahondando y enriqueciendo siempre: el que lo absoluto aparezca siempre en forma de lo relativo y de lo sólo aproximadamente justo. También la corrección artística es una unidad de lo absoluto y lo relativo. Una unidad, sin embargo, de la que no puede salirse *en el marco de la obra de arte.* El desarrollo objetivo ulterior del proceso de la historia, el desarrollo ulterior de nuestro conocimiento acerca de este proceso no elimina el valor artístico, la validez y el efecto de las grandes obras de arte que plasmaron su época justa y profundamente.

Añádase a esto, a título de segunda diferencia importante entre los reflejos científico y artístico de la realidad, el hecho de que los distintos conocimientos científicos (ley, etcétera) no subsisten independientemente unos de otros, sino que forman un sistema coherente. Y esta coherencia es tanto más íntima cuanto más se va desarrollando la ciencia. En cambio, toda obra de arte ha de subsistir por sí misma. Existe, por supuesto, una evolución del arte; esta evolución posee, por supuesto, una coherencia objetiva y se deja apreciar con todas sus leyes. Sin embargo, esta coherencia objetiva de la evolución del arte, en cuanto parte integrante de la evolución social general, no elimina el hecho de que la obra de arte sólo se convierte en tal a condición de poseer dicha unidad y dicha facultad de subsistir por sí sola.

Así, pues, la obra de arte ha de reflejar en conexión justa y justamente proporcionada todas las determinaciones objetivas esenciales que delimitan la porción de vida por ella plasmada. Ha de reflejarlas de tal modo, que dicha porción de vida resulte comprensible y susceptible de experimentarse en sí y a partir de sí, que aparezca cual una totalidad de la vida. Esto no significa, con todo, que toda obra de arte haya de proponerse como objetivo reflejar la totalidad objetiva y extensiva de la vida. Al contrario: la totalidad extensiva de la realidad va necesariamente más allá del marco posible de toda creación artística; sólo se la puede reproducir mentalmente a partir del proceso infinito de la ciencia en aproximación siempre creciente. La totalidad de la obra de arte es, antes bien, una totalidad intensiva: es la coherencia completa y unitaria de aquellas determinaciones que revisten importancia decisiva —objetivamente— para la porción de vida que se plasma, que determinan su existencia y su movimiento, su cualidad específica y su posición en el conjunto del proceso de la vida. En este sentido, la canción más breve constituye una totalidad intensiva del mismo modo que la epopeya más recia. A propósito de la cantidad, cali-

dad, proporción, etcétera, de las determinaciones que se ponen de manifiesto decide el carácter objetivo, de la porción de vida que se plasma, en reciprocidad de influencias con las leyes específicas del género adecuado a su plasmación.

Así, pues, la unidad significa primero, que el objetivo de la obra de arte consiste en representar y dar vida en reflejo animado a aquella "astucia", aquella riqueza y aquella inagotabilidad de la vida, de la que hace poco nos hablaba Lenin. Y lo mismo da que la obra de arte se proponga plasmar el todo de la sociedad o solamente un caso particular artificiosamente aislado, siempre tratará de dar forma a la infinitud de su objeto. Esto significa: tratará de incluir en su exposición, dándoles forma, todas las determinaciones esenciales que constituyen en la realidad objetiva el fundamento de semejante caso o complejo de casos. Y la inclusión plasmadora significa que todas dichas determinaciones aparecen cual cualidades personales de las personas actuantes, cual cualidades específicas de las situaciones representadas, etcétera, o sea, pues, en la unidad sensible directa de lo particular y lo general. De semejante vivencia de la realidad sólo son capaces contados individuos. Sólo llegan al conocimiento de las determinaciones generales de la vida mediante el abandono de la inmediatez, mediante abstracción y comparación abstracta de las experiencias. (Por supuesto, tampoco el artista mismo constituye en esto una excepción rígida. Su labor consiste, antes bien, en elevar las experiencias obtenidas normalmente a forma artística, a la unidad plasmada de inmediatez y ley.) Al dar forma a individuos y situaciones particulares, el artista despierta la apariencia de la vida. Al darles forma de individuos y situaciones ejemplares (unidad de lo individual y lo típico), al hacer directamente perceptible la mayor profusión posible de las determinaciones objetivas de la vida cual rasgos particulares de individuos y situaciones concretas, se origina su "mundo propio", que es reflejo de la vida en su conjunto animado, de la vida como proceso y totalidad, precisamente porque refuerza y supera en su conjunto y sus detalles el reflejo ordinario de los sucesos de la vida.

Sin embargo, esta plasmación de la "astucia" de la vida, de su riqueza superadora de la experiencia ordinaria, no es más que uno de los lados de la forma específica del reflejo artístico de la realidad. En efecto, si en la obra de arte sólo se diera forma a la riqueza desbordante de rasgos nuevos, a aquellos elementos que en cuanto algo nuevo o en cuanto "astucia" van más allá de las abstracciones habituales y de la experiencia normal de la vida, entonces, en vez de arrastrarlo, la obra de arte desconcertaría al

espectador, de modo análogo a como confunde y desconcierta al individuo la aparición, en la vida misma, de tales elementos. Es pues necesario que *en* dicha riqueza y *en* dicha astucia se manifiesten al propio tiempo las nuevas leyes que anulan o modifican las abstracciones anteriores. Porque es el caso que las nuevas leyes no se llevan nunca a la vida, sino que se extraen de las nuevas manifestaciones de ésta mediante reflexión, comparación, etcétera. Y en la vida misma se trata siempre, en esto, de dos actos: nos vemos sorprendidos por los nuevos hechos, y aun a veces dominados por ellos, y sólo *luego* necesitamos elaborarlos mentalmente con el auxilio del método dialéctico aplicado a los mismos. En la obra de arte estos dos actos coinciden. No ciertamente en el sentido de una unidad mecánica (ya que con esto la novedad de los fenómenos particulares volvería a eliminarse), sino en el sentido de un proceso, de tal modo que en los nuevos fenómenos en que la "astucia" de la vida aparece se transparenten desde el principio sus leyes y éstas pasen en el curso del desarrollo artísticamente acrecentado cada vez más y en forma más clara a primer término.

Esta representación de una vida más rica y más vigorosamente articulada y ordenada a la vez de lo que suelen ser en general las experiencias de la vida del individuo se relaciona de la manera más íntima con la función social activa, con la eficacia propagandística de las verdaderas obras obras de arte. Más que nada por esto los artistas son "ingenieros del alma" (Stalin), porque están en condiciones de representar la vida en esta unidad y animación. Pues es imposible que semejante representación sea la objetividad muerta y falsa de una reproducción "imparcial" sin toma de posición, sin dirección y sin exhortación a la actividad. Y ya sabemos por Lenin que esa adhesión partidista no es llevada arbitrariamente por el sujeto al mundo exterior, sino que es una fuerza impulsora inherente a la realidad misma, que se hace consciente y se introduce en la práctica por el justo reflejo dialéctico de la realidad. Por ello dicho partidismo de la objetividad ha de encontrarse a su vez, potenciado, en la obra de arte. Potenciado en el sentido de la claridad y la precisión, ya que el material de la obra de arte es agrupado y ordenado deliberadamente por el artista en vista de dicho fin, en el sentido del partidismo. Potenciado también en el sentido de la objetividad, porque la plasmación de la verdadera obra de arte apunta precisamente a plasmar dicho partidismo como propiedad de la materia representada, como fuerza propulsora que le es inmanente y surge orgánicamente de ella. Si Engels toma clara y decididamente partido an favor de la tendencia en la literatura, tiene siempre en

vista —lo mismo que Lenin después de él— dicho *partidismo de la objetividad,* y rechaza de la manera más categórica toda tendencia introducida subjetivamente y subjetivamente "montada": "Quiero decir que la tendencia ha de surgir de la situación y la acción misma, sin que ello se señale expresamente."

Señalan- esta dialéctica del reflejo artístico de la realidad todas las teorías estéticas que se ocupan del problema de la apariencia estética. La paradoja del efecto de la obra de arte reside en el hecho de que nos entregamos a ella como a una realidad puesta ante nosotros, en que la aceptamos y la acogemos en nosotros como tal realidad, si bien sabemos siempre exactamente que no se trata de realidad alguna, sino meramente de una forma particular del reflejo de la realidad. Lenin dice acertadamente: "El arte no exige el reconocimiento de sus obras como *realidad."* Así, pues, la ilusión artísticamente engendrada, la apariencia estética, descansa por una parte en la unidad de la obra de arte tal como la hemos analizado, en el hecho de que la obra de arte refleja en su conjunto el proceso conjunto de la vida y no brinda en los detalles reflejos de fenómenos particulares de la vida, que en su particularidad pudieran compararse con ésta, con su modelo verdadero. La no comparabilidad en este aspecto es la premisa de la ilusión artística, que resulta inmediatamente destruida por toda comparación semejante. Por otra parte, e inseparablemente ligado a ello, esta unidad de la obra de arte, la creación de la ilusión estética sólo es posible si la obra de arte refleja de modo *objetivamente justo* el proceso objetivo conjunto de la vida.

Esta dialéctica objetiva del reflejo artístico de la realidad no pueden las teorías burguesas concebirla intelectualmente, y por eso han de volver a caer siempre, por completo o en determinados puntos de sus explicaciones, en el subjetivismo. El idealismo filosófico, según ya vimos, ha de aislar el rasgo característico de la unidad de la obra de arte, su superación de la realidad ordinaria, respecto de la realidad objetiva, ha de oponer la unidad y la perfección formal de la obra de arte a la teoría del reflejo. Y si el idealismo objetivo quiere salvar mentalmente pese a todo la objetividad del arte, ha de dar inevitablemente en el misticismo. No es en modo alguno casual que la teoría platónica del arte, del arte como reflejo de las "ideas", ejerciera una influencia histórica tan grande hasta los tiempos de Schelling y de Schopenhauer. Porque inclusive los materialistas mecanicistas suelen pasar directamente, cuando a consecuencia de la insuficiencia necesaria del materialismo mecanicista en la concepción de los fenómenos de la sociedad

dan en el idealismo, de la teoría mecánico-fotográfica de Ja reproducción a un platonismo, a una teoría de la imitación artística de "ideas". (Esto se percibe muy claramente" en Shaftesbury, y en ocasiones también en Diderot.) Pero este objetivismo místico se convierte siempre e inevitablemente en un subjetivismo. Cuanto más los elementos de la unidad de la obra de arte y del carácter activo de la elaboración y la transformación artísticas de la realidad se enfrentan a la teoría del reflejo y no se derivan dialécticamente de ella, tanto más se aisla de la vida el principio de la forma, de la belleza y de lo artístico, y tanto más se convierte este principio en un principio inexplicable y subjetivamente místico. Las "ideas" platónicas, que en el idealismo de la burguesía ascendente eran en ocasiones reflejos hinchados y exagerados de problemas sociales decisivos, aislados artificialmente de la realidad social, o sea, pues, reflejos llenos de contenido, pese a su deformación idealista, y no carentes por completo de cierta corrección del mismo, pierden con la decadencia de la clase, en grado cada vez mayor, toda sustancia. El aislamiento social del artista subjetivamente sincero en una clase decadente se refleja en esta hinchazón místico-subjetivista, ajena a toda conexión con la vida, del principio de la forma. La desesperación originaria que experimentan los verdaderos artistas en dicha situación se va convirtiendo cada vez más en la resignación y la vanidad parasitarias del *l'art pour l'art* ("el arte por el arte") y de su teoría estética. Baudelaire canta todavía la belleza en una forma desesperada y místico-subjetiva: *"Je trône dans l'azure comme un sphinx incompris"* ("Reino en el espacio azul como una esfinge incomprendida"). En *l'art pour l'art* posterior del periodo imperialista, este subjetivismo se convierte en la teoría de una separación soberbia, parasitaria, del arte respecto de la vida, en la negación de toda objetividad del arte, en la glorificación de la "soberanía" del individuo creador, en la teoría de la indiferencia del contenido y de la arbitrariedad de la forma.

Ya vimos que la tendencia del materialismo mecanicista es opuesta a ésa. En la medida en que, en su imitación mecánica de la vida directamente percibida, el materialismo se atasca en los detalles percibidos, éste ha de negar la peculiaridad del reflejo artístico de la realidad, ya que en caso contrario, cae en el idealismo con todas sus deformaciones y tendencias hacia la subjetivación. A esto se debe que la falsa tendencia de objetivación del materialismo mecanicista, de la reproducción mecánicamente directa del mundo inmediato de los fenómenos, se convierta necesariamente en

subjetivismo idealista, porque no reconoce la objetividad de las leyes y las conexiones más profundas, no perceptibles directamente por los sentidos; porque no ve en ellas reflejo alguno de la realidad objetiva, sino simplemente medios técnicos auxiliares para el agrupamiento claro de los rasgos particulares de la percepción directa. Esta debilidad de la imitación directa de la vida con sus rasgos particulares ha de acrecentarse todavía, ha de convertirse más fuertemente en un idealismo subjetivo vacuo de contenido cuanto más la evolución ideológica general de la burguesía va convirtiendo los fundamentos filosófico-materialistas de esta modalidad de la producción artística de la realidad en un idealismo agnóstico (teoría de la simpatía).

La objetividad del reflejo artístico de la realidad descansa en el reflejo justo de la conexión conjunta. Así, pues, la exactitud artística de un detalle nada tiene que ver con que si en cuanto detalle le ha correspondido o no alguna vez en la realidad un detalle semejante. El detalle en la obra de arte es un reflejo justo de la vida si es un elemento necesario del reflejo correcto del proceso conjunto de la realidad objetiva, tanto si ha sido observado en la vida por el artista como si ha sido creado con fantasía artística a partir de experiencias directas o no directas de la vida. En cambio, la verdad artística de un detalle que corresponde fotográficamente a la vida es puramente casual, arbitraria y subjetiva. Porque cuando el detalle no se hace directamente evidente como elemento necesario a partir del conjunto, es en cuanto elemento de la obra de arte casual, y su elección como detalle es arbitraria y subjetiva. Es, pues, perfectamente posible que una obra esté "montada" con puros reflejos fotográficamente verdaderos del mundo exterior y que el todo sea, sin embargo, un reflejo inexacto y subjetivamente arbitrario de la realidad. Porque la yuxtaposición de miles de casos casuales no puede dar nunca como resultado una necesidad. Para poner lo casual en una conexión justa con la necesidad, ésta ha de ser ya interiormente operante en la casualidad misma, o sea en los mismos detalles. El detalle ha de escogerse y plasmarse de buenas a primeras como tal detalle, de tal modo que esta conexión con el conjunto sea en él interiormente activa. *Esta* elección y disposición de los detalles descansa únicamente en el reflejo artísticamente objetivo de la realidad. El aislamiento de los detalles respecto de la conexión conjunta, su elección desde el punto de vista de que correspondan fotográficamente a un detalle de la vida pasa precisamente por alto, sin advertirlo, el problema más profundo de la necesidad objetiva y, lo que es

más, niega directamente su existencia. Así, pues, el artista que **crea** en esta forma no elige y organiza su material a partir de la necesidad objetiva de la cosa misma, sino a partir de un punto de vista subjetivo que en la obra se percibe como arbitrariedad objetiva de la elección y la disposición.

El hecho de ignorar la necesidad objetiva en el reflejo de la realidad se pone también de manifiesto como supresión de la objetividad en el activismo del arte que crea en tal forma. Tuvimos ya ocasión de ver en Lenin y Engels que el partidarismo es también en la obra de arte un elemento de la realidad objetiva y de su reflejo objetivo artísticamente justo. La tendencia de la obra de arte habla por boca de la conexión objetiva del mundo plasmado en la obra de arte; es el lenguaje de ésta, y así —transmitido por el reflejo artístico de la realidad— es el lenguaje de la realidad misma, y no la opinión subjetiva del autor, la cual, como comentario subjetivo y como conclusión subjetiva, se pone de manifiesto clara y francamente. Así, pues, la concepción del arte como propaganda *directa,* concepción sustentada en el arte contemporáneo sobre todo por Upton Sinclair, pasa inadvertidamente por alto las posibilidades de propaganda más profundas y objetivas del arte, pasa por alto el sentido leniniano del concepto del partidismo y pone en su lugar una propaganda puramente subjetivista que no surge orgánicamente de la lógica de los mismos hechos plasmados, sino que queda en mera manifestación subjetiva de la opinión del autor.

LA VIRTUD DEL ARTE

Jacques Maritain*

Impónese ahora considerar una segunda división esencial, esta vez referente al conocimiento práctico mismo. La actividad del intelecto práctico se divide en acciones *que se hacen* (dentro del universo del destino humano) y obras *que se producen* (que produce el hombre, pero dentro del universo de las cosas y fuera del universo del destino humano); dicho con otras palabras, la actividad del intelecto práctico se divide en actividad moral y actividad artística.

Lo moral corresponde a lo que los escolásticos llamaron *agibilia,* o sea, aquello que se relaciona con el *hacer:* es decir, el uso mismo de la libre voluntad del hombre del que depende que éste sea bueno o malo. El arte corresponde a lo que los escolásticos denominaron *factibilia,* o sea, aquello que se relaciona con el *producir:* es decir, la producción de una obra, de la que depende que ésta sea buena o mala.

Así, la prudencia, la virtud moral por excelencia (me refiero a la antigua *prudentia* en su genuino sentido —es decir, a la sabiduría práctica en el grado supremo, a esa virtud gracias a la cual un ser humano denodado realiza un acto de decisión infalible— y no, por cierto, a nuestra prudencia burguesa y timorata), es la recta determinación intelectual de las acciones que han de *hacerse.* El arte, por el contrario, es la recta determinación intelectual de las obras que han *de-producirse.*[1]

* Jacques Maritain, *Lo poesía y el arte,* Emecé, Buenos Aires, 1955, pp. 65-70.

[1] Es menester considerar como regla que la cosa que ha de producirse o la obra que haya de hacerse se refiere a la esfera del conocimiento en función de la acción, no al conocimiento en función del conocimiento mismo. Éste es el motivo por el cual, en términos generales, se dice que el arte pertenece a la esfera del intelecto práctico. Con todo, hay ciertas categorías de obras y, por consiguiente, ciertas categorías de artes que no pertenecen a esta esfera, sino a la especulativa. Hay artes especulativas, como la lógica, por ejemplo. (Véase *Sum. Theologica,* II, II, 47, 2 y 3.) Tales artes perfeccionan el intelecto especulativo y no el intelecto práctico; pero la clase de conocimiento allí comprendido es todavía afín al conocimiento práctico en su *modo;* de manera que constituye un *arte* sólo a causa de

El arte reside en el alma y constituye cierta perfección del alma; es lo que Aristóteles llamaba un ἕξις, en latín *habitus,* una cualidad interior o disposición estable y arraigada profundamente que eleva al ser humano y a sus naturales facultades a un grado superior de formación y energía vital, o que hace que el hombre *esté poseído* por una particular fuerza que es innata en él; cuando un *habitus, o estado de posesión*[2] o una cualidad dominante o, si se prefiere, un demonio interior, se ha desarrollado en nosotros, ello se convierte en nuestro bien más preciado, en nuestra fuerza más inflexible, porque representa un ennoblecimiento en el reino mismo de la naturaleza y la dignidad humanas.

El arte es una virtud; no una virtud moral, puesto que se distingue de las virtudes morales. El arte es una virtud en el sentido más amplio y más filosófico que los antiguos daban a esta palabra; es un *habitus* o *estado de posesión,* una fuerza interior desarrollada en el hombre, que lo perfecciona, de acuerdo con sus modos de obrar y lo hace —en la medida en que el hombre emplea tal fuerza— siempre igual en una actividad dada. El hombre virtuoso (moralmente) no es infalible, y ello se debe, frecuentemente, a que el hombre, al obrar, no hace uso de su virtud; pero la virtud en sí misma nunca entraña culpa o extravío. El hombre que posee la virtud del arte no es infalible en su obra, porque, a menudo, al producir no hace uso de su virtud. Mas la virtud del arte en sí misma nunca entraña tampoco extravío.

El arte es una virtud del intelecto práctico; esa virtud particular del intelecto práctico que se refiere a la creación de objetos que han de ser producidos.

Bien vemos pues hasta qué punto es esencial la relación entre

que implica la *producción de una obra,* en este caso de una obra contenida íntegramente en el interior del espíritu y cuyo único objeto es la realización del conocimiento; una obra que consiste, por ejemplo, en formar una idea o una definición, ordenando nuestros conceptos, arquitecturando una proposición o un razonamiento. Por eso, de todos modos, es indiscutible que en cualquier *arte* encontramos una operación de producción, algo que es inventado, alguna obra que se produce. Véase *Art and Scholasticism* (Nueva York, Scribner, 1930), capítulo II.

Dada la naturaleza abstracta y discursiva del intelecto humano, la parte de producción de instrumentos de la ciencia es (desgraciadamente) esencial y necesaria en las operaciones inmanentes del conocimiento y de la vida interior del espíritu. Mas cuando todo esto no está vivificado por la intuición y el conocimiento real nos sentimos tentados a ver en ello, cual Fausto, sólo "esqueletos de animales y huesos de la muerte".

[2] *Estado de posesión* me parece que traduce mejor *habitus* (ἕξις) que la expresión *estado de capacidad* que emplea W. D Ross en su traducción.

arte y razón. El arte es intelectual por esencia, del mismo modo que el aroma de la rosa corresponde esencialmente a la rosa, o la centella al fuego. El arte es —en la esfera del producir— una perfección intrínseca del intelecto. No sólo en Fidias y en Praxiteles hay un desarrollo intrínseco de la razón, un ennoblecimiento del intelecto, sino también en el carpintero y el forjador de la aldea, como lo reconocieron los doctores de la Edad Media. A sus ojos, la virtud de los artesanos no constituía una mera fuerza muscular o una destreza de las manos, sino que era una virtud del intelecto que confería al más humilde de aquéllos cierta perfección espiritual.[3]

[3] *Art and Scholasticism,* p. 20. En la terminología escolástica, *arte* es sinónimo de *ciencia práctica,* entendida ésta como una clase de ciencia que es práctica en su esencia misma o en su modo mismo de conocimiento y práctica desde su origen, esto es, ciencia de la obra que se ha de producir.

La ciencia práctica, en este su genuino sentido, difiere esencialmente de la ciencia aplicada, esto es, de una ciencia que es teórica en esencia y que ulteriormente se aplica (por el arte o por la ciencia práctica) con el objeto de alcanzar un resultado práctico.

Por cierto que en el arte (en la medicina, por ejemplo) interviene una mayor o menor proporción de ciencia teórica (la ciencia de la anatomía por ejemplo), ciencia teórica *presupuesta* por el arte y *aplicada* por él. Mas sería caer en un error fundamental el confundir la ciencia práctica con la ciencia teórica aplicada: la medicina no es la ciencia de la anatomía, aplicada, sino que la medicina aplica a su propio modo y a su propia luz la ciencia de la anatomía.

Las afirmaciones tales como "el arte es la ciencia hecha carne" (Jean Cocteau, *Le secret professionel* en *Le Rappel à l´Ordre,* París: Stock, 1930) o "el arte no es más que la ciencia humanizada" (Gino Severini, *Du Cubisme au Classicisme,* París, Povolozky, 1921), son por eso inexactas en cuanto se refieren a la ciencia teórica como algo encarnado en la obra. La matemática puede ser considerada como una disciplina básica y previa del pintor. Sin embargo, la pintura no es matemática humanizada. La pintura aplica las matemáticas, pero no es matemática aplicada.

Mas tales afirmaciones son absolutamente ciertas si se refieren a ese conocimiento que está contenido en la esencia misma de las Bellas Artes, *id est,* al conocimiento poético (véanse cap. IV, párrafos 6 y 7, y capítulo v, párrafo 9). De modo que si nos liberamos de los modernos prejuicios *cientificistas,* tenemos que admitir la existencia de una ciencia poética que difiere *toto coelo* de las ciencias teóricas y que representa, sin embargo, un conocimiento real alcanzado en virtud de la intuición creadora. Su objeto no es ni la estructura esencial de la cosa conocida ni las leyes de los fenómenos; ello no obstante, trátase de un conocimiento real de los aspectos existenciales y de las relaciones de las cosas captadas a través de la emoción y de la connaturalización. De manera que el pintor tiene un conocimiento real o *ciencia* de la naturaleza, *id est,* del mundo de la materia visible; un conocimiento o ciencia que ninguna relación tiene con las matemáticas ni con la física, ciencias teóricas de la naturaleza (si bien

Pero, distinguiéndose de la prudencia, que es también una perfección del intelecto práctico, el arte se refiere a la bondad de la obra y no a la bondad del hombre. Los antiguos, en sus minuciosas comparaciones entre arte y prudencia, se complacían en destacar, insistiendo en ella, esta diferencia. Con tal que el artesano realice una excelente obra en madera o en platería, carece de toda importancia el hecho de que él sea malévolo o pervertido; del mismo modo que no tiene importancia alguna el que un geómetra, si en sus demostraciones nos prueba una verdad geométrica, sea envidioso o perverso. Como Santo Tomás establece, el arte, a este respecto, se asemeja a las virtudes del intelecto especulativo, porque en efecto, determina que el hombre obre de un modo recto, no en lo que se refiere al uso de la libre voluntad de ese hombre ni a la corrección de su conducta, sino en lo que se refiere al uso correcto de una facultad particular de obrar. El bien que el arte persigue no es el bien de la voluntad humana, sino la bondad del mismo hecho artístico. Así, pues, el arte no exige como condición previa y necesaria, que la voluntad o apetito o deseo sean siempre regulares con respecto a su propia naturaleza, a sus propios fines (humanos o morales) o en lo que respecta al destino humano. Oscar Wilde no fue sino un buen tomista cuando escribió: "El hecho de que un hombre sea un envenenador en nada afecta la calidad de su prosa."[4]

Nos encontramos aquí frente a un problema cuya esfera trasciende el tema propio de este libro, pero acerca del cual tal vez no sea impertinente decir, a modo de paréntesis, unas pocas palabras. Como ya hube de observar al comienzo, la obligación primera de la filosofía estriba en señalar y circunscribir la naturaleza o esencia de las cosas dadas, tomadas en sí mismas, que considera: por ejemplo, en este caso, la naturaleza o esencia del arte, tomadas en sí mismas o en sus exigencias propias fundamentales y constitutivas. Mas la dificultad reside en que en la existencia real no tratamos esencias tomadas en sí mismas, sino esencias, por decirlo así, encarnadas en la realidad concreta. El arte en sí corresponde a una esfera separada e independiente de la esfera de la moralidad. Irrumpe en la vida humana y en los negocios humanos del mismo modo en que aparecería un elfo o una sirena en una oficina corriente o en una congregación; siempre habrá de causar inquietud y de sus-

el arte de la pintura en sus modos y medios propios de ejecución tiene que aplicar ciertas leyes, especialmente ópticas de carácter matemático y ciertas leyes de carácter físico).

4to´ De *Pen, Pencil and Poison,* contenido en *Intentions* (N. York: Dodd, Mead, 1891).

citar sospechas. Pero el caso es que el arte se da en un ser humano: el artista. De manera que si bien el hecho de que un hombre sea un envenenador en nada afecta la calidad de su prosa, el hecho, empero, de que un hombre pueda ser aficionado a las drogas, a la larga entraña algo que puede dañar su prosa. El propio Baudelaire nos ha prevenido contra la pasión exclusiva por el arte, pasión que progresivamente destruye al ser humano y termina —en virtud de una repercusión indirecta debida a causas materiales o subjetivas— por destruir el arte mismo, ya que una vez que el hombre está acabado, el arte también perece.

Pero la cuestión es aún más complicada, porque teniendo el artista conciencia de esta suerte de impacto o influencia de su propia vida moral sobre su arte, se siente por eso mismo tentado, al condescender enteramente con el demonio particular al que es adicto, a desarrollar, a causa y en pro de su arte, una moralidad peculiar y normas morales asimismo peculiares y propias de él, enderezadas a lograr la excelencia de la obra de arte, haciendo caso omiso del bien de su alma. En efecto, tal artista se esfuerza en gustar todos los frutos y todos los cienos de esta tierra y, a fin de alimentar su arte, pretende convertir en suprema virtud moral su curiosidad o temeridad. Pero, por último, ha de llegar a comprobarse que tal empresa era errada, pues en esa aventura el artista pretende, de un modo sutil —y de un modo íntimamente ligado a la esfera de la creación—, torcer el sentido general del pensamiento y de la sensibilidad y esa relación general de los sentidos y del intelecto con la realidad, que constituyen la atmósfera humana de la actividad artística.

Así y todo, es posible que sea un artista auténtico; es más, que sea hasta un gran artista, si bien quede menoscabado en cierto sentido. La verdad es que en tal caso ese artista ha ofrecido en sacrificio su ser mismo a la gloria del arte que todo lo devora; pero también a la gloria de este mundo y en pro de nuestro deleite y de la felicidad espiritual de la humanidad. Santa Teresa de Ávila hubo de decir que sin poesía la vida no sería tolerable, aun para los contemplativos. No hemos de juzgar al artista. De un modo u otro, Dios hace que se cumpla su destino.

OBSERVACIÓN DEL ARTE Y ARTE DE LA OBSERVACIÓN

Bertolt Brecht*

Es una opinión antigua y elemental que una obra de arte, en sustancia, deba actuar sobre todos los hombres, independientemente de su edad, educación y condición. El arte —dice— se dirige al hombre, a todos ellos, y no importa que éste sea viejo o joven, trabajador manual o mental, culto o inculto. De modo que una obra de arte puede ser comprendida y gozada por todos los hombres, ya que todos los hombres llevan en sí algo de artístico.

'De semejante opinión deriva a menudo una decidida aversión hacia las llamadas interpretaciones de las obras de arte, hacia un arte que tiene necesidad de toda suerte de explicaciones y no se halla en condiciones de actuar "por sí mismo". ¿Cómo —se dice— podría el arte actuar sobre nosotros? ¿Sólo cuando los expertos lo hayan hecho objeto de sus disquisiciones? ¿El *Moisés* de Miguel Ángel debería conmovernos únicamente cuando nos lo haya explicado un profesor?

Así se dice, pero al mismo tiempo no se ignora que hay personas más dotadas que otras para disfrutar del arte y para sacarle partido. Es la mal afamada "minoría de entendidos".

Existen muchos artistas (y no de los peores) que están decididos a no hacer, de ningún modo, arte sólo para esta pequeña minoría de "iniciados" y que desean crear para todo el "pueblo". Es una intención democrática, pero —a mi entender— no del todo democrática. Es democrático hacer del "pequeño círculo de entendidos" un "gran círculo de entendidos".

La observación del arte puede conducir a un efectivo aprovechamiento del mismo, sólo si existe un arte de la observación.

Si es verdad que en cada» hombre se esconde un artista, que el

* Este breve ensayo póstumo de Brecht, escrito en agosto de 1939, se publicó en 1961 en la revista berlinesa *Sinn und Form* (Sentido y Forma) de la Academia de Bellas Artes de la República Democrática Alemana. La presente versión española está tomada de la obra de Paolo Chiaríni, *Bertolt Brecht,* trad. de J. López Pacheco, Ed. Península, Barcelona, 1969, p. 211-215, en la que se incluye como apéndice.

hombre es el más dotado de sentido artístico de todos los animales, es cierto asimismo, que tal disposición puede ser desarrollada y puede decaer. En la base del arte hay una capacidad de trabajo. El que admira el arte, admira un trabajo, un trabajo hábil y logrado Y es necesario conocer alguna cosa de tal trabajo, a fin de admirar y gozar del resultado, es decir, de la obra de arte.

Tal conocimiento, que no sólo es conocimiento sino también sensibilidad, es particularmente necesario para la escultura. Es preciso tener un poco de sensibilidad para la piedra, la madera o el bronce y también unas nociones acerca del empleo de estos materiales. Es imprescindible el sentir el cuchillo abriéndose camino en la madera, como del tocón informe emerge lentamente la figura, de la esfera la cabeza, de la superficie convexa el rostro.

Es más, en nuestra época hay necesidad de una ayuda que antes no era precisa. Desde un cierto punto de vista el surgir de nuevos métodos de producción de base mecánica, ha puesto en crisis al artesanado. Se ha perdido la noción de la calidad de los materiales, y el proceso de elaboración no es ya el mismo que antaño. Ahora cada objeto es el fruto de la colaboración de muchos y el individuo no realiza ya por sí solo —como en un tiempo— todas las operaciones, sino que controla —de cuando en cuando— únicamente una fase en el desarrollo del objeto. Así, se han ido perdiendo también el conocimiento y el sentido del trabajo individual. En la época capitalista el individuo se halla en pie de guerra con el trabajo. El trabajo amenaza al individuo. El proceso de trabajo y su producto suprimen todo posible elemento individual. Un zapato nada sugiere acerca de la personalidad del que lo ha fabricado. La escultura es todavía una actividad artesana. Pero hoy en día una escultura se observa como si —al igual que cualquier otro objeto— se hubiese producido de manera mecánica. Solamente el resultado del trabajo es considerado (y eventualmente gozado), pero ya no el trabajo en sí mismo. Esto significa mucho para el arte del escultor.

Si se quiere alcanzar la fruición del arte, no es nunca suficiente el querer consumir cómodamente y a buen precio sólo el resultado de la creación artística; es necesario participar de la creación misma, ser en cierta medida creadores nosotros mismos, ejercitar una cierta dosis de fantasía, acompasar o bien contraponer nuestra propia experiencia a la del artista, etcétera. Incluso el que se limita a comer, trabaja: corta la carne, se lleva el bocado a los labios, mastica. El arte y su fruición no puede ser conquistado de modo más fácil.

Así es necesario participar en el trabajo del artista, en tiempos

reducidos, pero de una manera profunda. El material —la ingrata madera, la arcilla a menudo demasiado flexible— le produce cansancio y cansancio le da también el objeto, en nuestro caso —por ejemplo— una *cabeza* humana.

¿Cómo nace su reproducción de una cabeza?

Es instructivo —y proporciona deleite— el ver fijados por lo menos en la imaginación, las diversas fases por las que una obra de arte atraviesa, el trabajo de unas manos hábiles e inspiradas, el poder intuir algo de las penas y de los triunfos vividos por el escultor durante su trabajo.

He aquí, en primer lugar, aparecer audazmente las formas fundamentales, toscas y un tanto irregulares, la exageración, la heroificación, la caricatura si así se desea. . . Hay en esta fase algo de animal, informe, brutal. Vienen después los rasgos más particulares y sutiles. Un detalle, la frente por ejemplo, comienza a tomar un valor dominante. Después aparecen las correcciones. El artista descubre cosas, choca con dificultades, pierde la conjunción, construye otra nueva, abandona una concepción, formula otra.

Viendo al artista se empieza a observar y a conocer su capacidad. Es un *artista* de la observación. Observa un objeto viviente, una cabeza que ha vivido y vive, es un maestro del ver. Se intuye que es posible aprender de su capacidad de observación. Enseña el arte de observar las cosas.

Se trata de un arte muy importante para todos.

La obra de arte enseña a observar exactamente, esto es, de manera profunda, amplia y grata no sólo el objeto que ella modela, sino también otros objetos. Enseña a observar en general. Si el arte de la observación es ya necesario para poder experimentar algo del arte en cuanto tal, para poder encontrar hermoso lo hermoso; deleitarse con la medida de la obra de arte y admirar el espíritu del artista, es aún más necesaria para comprender los elementos de que el artista se vale en su obra de arte. Ya que la obra del artista no sólo es una bella expresión de un objeto real (una cabeza, un paisaje, un acontecimiento humano) y ni siquiera la hermosa expresión de la belleza de un objeto, sino y sobre todo es una representación del objeto, una explicación del objeto. La obra de arte explica la realidad que representa, refiere y traduce las experiencias que el artista ha llevado a cabo en la vida, enseña a ver justamente las cosas del mundo.

Naturalmente, los artistas de distintas épocas, ven las cosas de muy diversas maneras. Su modo de enjuiciarlas no depende sólo de su índole personal, sino también del conocimiento que ellos *y su tiem-*

po tienen de las cosas. Es una característica de *nuestro* tiempo el considerar las cosas en su desenvolvimiento, como cosas volubles, influidas por otras cosas' y por toda clase de procesos, como cosas variables. Este modo de enjuiciamiento lo encontramos tanto en nuestra ciencia, como en nuestras artes.

Las reproducciones artísticas de las cosas manifiestan más o menos conscientemente las nuevas experiencias que hemos adquirido de ellas, nuestro creciente conocimiento de la complejidad, variabilidad y natural contradicción de las cosas que nos rodean... y de nosotros mismos.

Es necesario saber que por mucho tiempo los escultores han creído su deber el representar lo "esencial", lo "eterno", lo "definitivo", para abreviar, el "alma" de sus modelos. Su concepción era ésta: Cada hombre tiene un determinado carácter que lleva consigo desde su nacimiento y que ya puede ser observado en el niño. Este carácter puede desarrollarse, es decir, se hace más concreto cuanto más avanza el hombre en años, se revela cada vez más, el hombre se vuelve —digamos— cada vez más distinto cuanto más vive. Naturalmente puede hacerse más confuso, ser modelado —en un determinado momento de su vida, ya en la juventud ya en la vejez— de la manera más clara y decidida y volver luego a borrarse, a confundirse, a desvanecerse. Pero siempre es algo bien determinado lo que aquí se modela, se acentúa o se desvanece, concretamente el alma singular, eterna e irrepetible de este hombre en particular. El artista elaborará pues este rasgo fundamental, esa marca decisiva del individuo; debe subordinar a este único rasgo todos los demás y *eliminar* la contradicción de los diversos rasgos en un mismo hombre, de modo que nazca así una clara armonía, que no puede ser exhibida por la cabeza real, sino por la obra de arte, por la reproducción artística.

Esta concepción de la tarea del artista parece ahora haber sido superada y abandonada por algunos artistas y aparece en su lugar una nueva concepción. Naturalmente estos escultores saben que en el individuo existe algo como un carácter determinado en virtud del cual, éste se distingue de los demás individuos. Pero no ven ese carácter como algo armónico, sino como una cosa contradictoria y consideran su deber, no el eliminar de sus rostros tales contradicciones, sino el representarlas. Un rostro humano es para ellos algo así como un campo de batalla sobre el que libran entre sí fuerzas opuestas una eterna lucha, una lucha sin conclusión. No dan forma a la "idea" de la cabeza, a la idea originaria que el creador pudo haber soñado, sino a una cabeza que la vida ha formado y conti-

nuamente transforma, de modo que lo nuevo combate con lo antiguo, por ejemplo el orgullo con la humildad, la ciencia con la ignorancia, el valor con la cobardía, la serenidad con la desesperación, etcétera. Un retrato así reproduce la vida del rostro de modo que es una lucha, un proceso contradictorio. No simboliza un saldo de las ganancias y las pérdidas, sino que concibe a la faz humana como algo vivo, vital, en desarrollo. No se trata que de tal manera venga a faltar la armonía: las fuerzas que combaten acaban por equilibrarse; así como un paisaje puede estar en contradicción (he aquí un árbol que en realidad debe su supervivencia a la continua lucha de numerosas fuerzas contradictorias) y sin embargo producir una sensación de tranquilidad y armonía, así también puede ser un rostro. Es una armonía, pero una nueva armonía.

Este nuevo modo de ver de los escultores representa sin duda, un progreso en el arte de la observación, y el público encontrará, durante algún tiempo, dificultades cuando se ponga a observar sus obras de arte —hasta que él también haya realizado ese progreso.

EL ARTE COMO SISTEMA DE SIGNOS

Claude Lévi-Strauss

C. L.-S. ¡Oh!, ciertamente no puede desinteresarse de él [del arte], en primer lugar porque el arte es parte de la cultura, y tal vez por una razón más precisa aún: el arte constituye, en el grado más alto, esa toma de posesión de la naturaleza por la cultura que es el tipo mismo de los fenómenos que estudian los etnólogos.

G. c. En este caso, ¿diría usted que el arte es siempre un lenguaje? ¿Que constituye un lenguaje?

c. L.-S. Ciertamente, pero no cualquier lenguaje. Hemos hablado ya de ese carácter artesanal que es, quizá, el denominador común de todas las manifestaciones estéticas; el hecho de que, en el arte, el artista nunca sea totalmente capaz de dominar los materiales y los procedimientos técnicos que emplea. Si lo fuese, y aquí creo que podemos percibir la razón de la generalidad del fenómeno...

G. c. ¡Si fuese capaz, no habría arte!

c. L.-S. Si fuese capaz, llegaría a una imitación absoluta de la naturaleza. Habría identidad entre el modelo y la obra de arte y, por consiguiente, habría reproducción de la naturaleza y ya no creación de una obra propiamente cultural; pero, por otra parte, si el problema no se plantease, es decir, si no debiese haber ninguna relación entre la obra y el objeto que la ha inspirado, nos encontraríamos frente a un objeto de orden lingüístico, y ya no frente a una obra de arte. Lo propio del lenguaje —como lo ha señalado tan vigorosamente Ferdinand de Saussure— es ser un sistema de signos que no guardan relaciones materiales con aquello que tienen por misión significar. Si el arte fuese una imitación completa del objeto, ya no tendría carácter de signo. Hasta tal punto que, a mi juicio, podemos concebir el arte como un sistema significativo, o un conjunto de sistemas significativos, pero que se queda siempre a medias entre el lenguaje y el objeto.

G. c. Cuando se leen los artículos de críticos de arte se advierte

* Del volumen titulado *Arte, lenguaje, etnología,* Col. Mínima, Siglo XXI, México, D. F., 1968, pp. 96-104, en el que se recogen las entrevistas de Claude Lévi-Strauss con Georges Charbonnier.

que emplean constantemente la palabra "lenguaje", no exactamente en el sentido de su definición, lo que es natural, pues el crítico de arte no es etnólogo. Pero se tiene la impresión de que la palabra "lenguaje" ya no quiere decir nada.

C. L.-S. En efecto, hay un uso completamente abusivo del término "lenguaje" o, en general, de las expresiones lingüísticas. En el fondo me parece a mí que cuando el crítico de arte o el artista hablan de "lenguaje" probablemente quieren decir algo como "mensaje", e indicar con ello que el artista se dirige a un espectador o a un auditor. Es esta relación...

G. c. Sí, en efecto, dicen "lenguaje" por no decir "mensaje".

c. L.-S. Sí, porque "mensaje" se impregna fácilmente de significación mística, sin razón por lo demás, pues el término "mensaje" es empleado por los ingenieros de la comunicación de manera precisa y objetiva.

G. c. Para el artista es una palabra mesiánica. Así también despierta la desconfianza de muchos artistas.

c. L.-s. Exactamente. Pero la utilización del término "lenguaje" no me parece peligrosa, puesto que acabamos de decir que todo arte es lenguaje, si no mal empleado a menudo, y para descubrir un lenguaje o un mensaje allí donde, en realidad, no lo hay. Si todo arte es lenguaje, no lo es por cierto en el plano del pensamiento consciente. Quiero decir que todos los medios que están a disposición del artista constituyen otros tantos signos, y que la función de la obra de arte es la de significar un objeto, la de establecer una relación significativa con un objeto.

G. c. Me veo llevado a pedirle que me diga con alguna precisión cuál es la relación que existe entre arte y significación y cuál es la diferencia que conviene establecer entre arte y lenguaje, en el sentido lingüístico del término.

C. L.-S. Volveré a la distinción que esbozaba hace un momento, a saber, que el lenguaje articulado es un sistema de signos arbitrarios, sin relación sensible con los objetos que se propone significar, mientras que, en el arte, sigue existiendo una relación sensible entre el signo y el objeto.

G. c. ¿ Diría usted exactamente lo mismo en lo que concierne a la poesía? Creo entender que la poesía que emplea palabras, es decir, que se coloca aparentemente en el dominio de la lingüística; tiene, sin embargo, la pretensión de significar fuera de la lingüística.

c. L.-S. Tiene usted razón y, en el caso de la poesía, hay que modificar, ya que no el fondo de la definición que proponía hace un momento, sí por lo menos su expresión; yo decía que el arte se en-

contraba a mitad de camino entre el objeto y el lenguaje; diré ahora que la poesía se halla a medio camino entre el lenguaje y el arte, en la aceptación más general de este término. El poeta se halla frente al lenguaje como el pintor frente al objeto. El lenguaje se convierte en su materia prima, y es esta materia prima la que se propone significar, no exactamente las ideas o los conceptos que podemos tratar de transmitir por el discurso, sino esos grandes objetos lingüísticos que constituyen conjuntos o trozos del discurso.

G. c. Se engañaría acerca de lo que hace verdaderamente; el poeta estima que el empleo *conceptual* de la palabra es un empleo secundario degradado.

c. L.-S. Si me permite usted una comparación un poco tirada de los pelos, el poeta se porta respecto del lenguaje como un ingeniero que tratase de constituir átomos más pesados a partir de átomos más ligeros; los objetos lingüísticos que fabrica el poeta son más pesados que los de la prosa; añade a la expresión lingüística dimensiones nuevas y, en la poesía tradicional, se ven aparecer claramente estas exigencias complementarias en la rima, el metro y todas las demás reglas de la prosodia. O también, el poeta procede por desintegración, como Rimbaud. Así pues, la poesía parece situarse entre dos fórmulas: la de la integración lingüística y la de la desintegración semántica.

G. c. Las dos son al mismo tiempo.

c. L.-S. Sí. Son por cierto indisolubles, pero se trata siempre de tomar el lenguaje como objeto y de triturar este objeto para añadirle, o para extraer de él, una significación suplementaria.

G. c. Sí, por la paradoja de que el poeta pretende, como todos los artistas, por lo demás —pero creo que es más claro en el caso del poeta—, el poeta pretende significar más allá de la significación, más allá del lenguaje. La palabra, según el poeta, sería algo que le permitiría utilizar el lenguaje para salir completamente del lenguaje, y decir más cesando totalmente de significar, lo cual en el plano de la lógica, no significa nada, tengo entendido.

c. L.-S. No. En fin, esto depende totalmente del sentido que se le dé a las palabras. Si quiere decir con eso que la expresión artística, plástica, poética o musical aspira a constituir un lenguaje, pero que no sea el lenguaje articulado propiamente dicho —no absolutamente, en el caso de la pintura o de la música, o que sea otro uso del lenguaje articulado, en el caso de la poesía— esto me parecería ser completamente cierto. Si quiere, en cambio, enunciar en nombre del artista una pretensión a la significación, más allá de todo

lenguaje posible o concebible, esto me parecería una contradicción en los términos.

G. c. Advierto la contradicción en los términos. Además, no pretendía hablar en nombre del artista, en nombre de otro. Creo observar en todas las declaraciones de los artistas, sean pintores o sean poetas, la presencia de esta voluntad. En el caso de los músicos, las cosas son quizá diferentes. Nunca he dicho que el músico se exprese como el pintor o como el poeta. Su vocabulario es diferente y sus pretensiones parecen ser diferentes.

c. L.-S. Sí, pero también aquí hay que distinguir. Puede usted mencionar una actitud psicológica y subjetiva de parte del artista. Después de todo, lo que importa no es lo que el artista piensa,, sino lo que hace. Si no fuese ése el caso, no tendría necesidad de escribir poemas, o música o de pintar cuadros. Escribiría libros, simplemente.

G. c. Naturalmente.

c. L.-S. Así, pues, si observa usted, en los artistas que conoce, que formulan sus aspiraciones o sus pretensiones de manera que sea lógica o psicológicamente inaceptable, yo contestaría: "no tiene importancia. . ."

G. c. Reconozco que solicito poco la expresión de sus pensamientos. No he oído a artistas expresarse con tanta precisión, formular con tanta exactitud la paradoja. Pero observo que si solicito sus términos llego siempre a esta contradicción.

c. L.-S. Lo importante es lo que hacen y no lo que creen hacer.

G. c. Naturalmente.

c. L.-S. Y, menos aún, las razones subjetivas que se dan a sí mismos. Las más de las veces, en toda especie de creación o de descubrimiento, la manera en que quien la ha realizado ha tomado conciencia de la misma, o se ha formulado, es muy diferente del resultado objetivo que ha obtenido.

G. c. Sí. Pero creo también que el artista se expresa en estos términos con el deseo de penetrar en una zona o en un dominio en el que el análisis no podría penetrar. Para el artista, lo que distingue su arte del conocimiento es que cree hacer una cosa que no es objeto de análisis, una cosa a la cual nunca se le podrá aplicar el número. Y en ello veo yo su móvil más importante.

c. L.-s. Tanto si lo cree como si no, es cosa que carece de importancia, salvo para el psicólogo, y especialmente para el psicólogo de la creación estética. El verdadero problema es éste: ¿ qué hace en realidad? ¿Es que está a punto, sin darse cuenta y quizá a pesar de sí mismo, de elaborar un sistema de signos que se superpone al

lenguaje, o que puede existir al lado de todos los demás sistemas de signos, o bien —lo que me parecía mucho más peligroso— es que nos dice: elaboro este nuevo sistema de signos, elaboro este código nuevo, siendo que, de hecho, no elabora nada, salvo, tal vez, un seudocódigo? Confieso que tal es, a menudo, la impresión que me deja la pintura abstracta, o supuestamente abstracta, ya que, en tal caso, escapamos a la distinción que hace un momento proponía entre lenguaje y arte; tenemos ahí, quizá, un sistema de signos, y un sistema de signos que pretende ser arbitrario con relación al objeto. Pero, ¿el lenguaje que se nos pretende imponer es todavía un lenguaje que se adhiere a la emoción estética, o es simplemente un sistema de signos como cualquier otro, por ejemplo como los sistemas de señales de ferrocarril, de cuadrados o de círculos de colores diferentes, que poseen algunas significaciones para el conductor de la locomotora: la vía está libre, la vía está ocupada, un tren avanza en dirección opuesta o frene delante de este paso a nivel. . . ? Pero siendo este sistema de signos arbitrarios. . .

G. c. ¿Es seguro que lo sea?

c. L.-s. ¿Qué quiere decir?

G. c. No es seguro que estos sistemas de signos sean arbitrarios; quizá no es fortuito que se haya escogido el verde para significar "pase" y el rojo para significar "deténgase".

c. L.-S. Trata usted de ponerme en contradicción conmigo mismo, puesto que he sostenido en alguna parte que inclusive tales sistemas no eran completamente arbitrarios. No que no hubiese podido utilizar el verde para decir "la vía está libre", y el rojo para decir "pase, la circulación está abierta", sino porque esta inversión, si se produjese . . .

G. c. No sería una inversión absoluta.

c. L -s. . . .no sería una inversión absoluta; el rojo seguiría siendo el rojo, es decir, una fuente de excitación física y fisiológica a la cual se ligan algunos matices de nuestras reacciones que no son totalmente arbitrarios.

G. c. Por lo demás, me parece paradójico elegir el rojo para significar "deténgase".

c. L.-S. Sí, podríamos, en efecto...

G. c. Es más bien la incitación a pasar.

c. L. s. Podríamos entender el rojo como un signo de calor, de comunicabilidad y el verde, por lo contrario, como un símbolo frío, un poco venenoso.

G. c. Podríamos pues descubrir aquí un sentido profundo y ligado . . .

c. L.-s. ¿Este sentido no es, de todas maneras, extremadamente pobre? Los sistemas de señales aparentemente arbitrarios que utilizamos no lo son por cierto tan completamente como quería hacérnoslo creer la teoría. Pero lo son en gran medida, e incomparablemente más que los signos y los símbolos que emplea el pintor cubista o clásico, o que emplea el músico.

III. LA OBRA DE ARTE

LOS TEMAS

El ser estético de la obra de arte
Los estratos de la obra de arte
La obra artística como jornia expresiva
Contenido ideológico de la obra de arte

LOS PROBLEMAS

Partiendo de la existencia efectiva de obras de arte ¿cuál es el modo de ser que les corresponde? Si se dice que es el estético ¿cómo se puede caracterizar este ser estético y cómo se da o existe en las obras de arte? He ahí tipo de cuestiones que examina Max Bense.

Para Nicolai Hartmann el examen del ser de la obra de arte requiere un análisis de su estructura que lleva a la distinción de dos capas o estratos, que él llama primer término y fondo. Partiendo de esta articulación de la obra, se plantean problemas como éstos: ¿dónde reside lo bello: en el primer término sensible, en el fondo, o en la adecuada relación de ambos? Pero esta bipartición no agota, a juicio de Hartmann, el ser de la obra de arte, y señala con este motivo una serie de estratos que se encuentran también en la vida real (capa de cosas, vida, psique y espíritu). Nuevos problemas surgen entonces: ¿puede explicarse todo arte por esta serie de capas o estratos? Por ejemplo, ¿pueden explicarse la ornamentación, la música o la arquitectura? Y se plantean asimismo otras cuestiones que están vinculadas con la bipartición de primer término sensible y fondo; ¿puede expresarse todo en toda materia o en toda clase de primer término: piedra, color, palabras o sonidos?

Susanne Langer se detiene, particularmente, en la forma artística a la cual caracteriza como una forma expresiva; es decir, como una forma que expresa o presenta sentimientos a nuestra contemplación, haciéndolos visibles o perceptibles de un modo simbólico. No se trata, pues, de una expresión directa, sintomática, sino simbólica. ¿Es que el artista no expresa, entonces, una experiencia subjetiva (dolor, emoción o sentimiento)? Toda estética romántica responde afirmativamente a esta cuestión; ahora bien, Susanne Langer rechaza que la obra de arte sea expresión de sentimientos reales, vividos por el artista: la obra de arte, con su simbolismo, rebasa toda experiencia personal. El problema, pues, que se plantea es el de caracterizar la expresividad de la obra de arte que para ella es consustancial

con su forma en términos simbólicos que no concuerdan con los de una estética romántica o romanticoide.

Mientras que Susanne Langer fija la atención en la forma de la -obra de arte, Henri Lefébvre estudia sus elementos ideológicos'(las ideas del autor, de su tiempo o de su clase). Ahora bien, en cuanto que en las ideologías hay conocimiento e ilusión o mistificación, Lefébvre se plantea, desde el primer momento, estas cuestiones: ¿cuál es la relación entre arte y conocimiento?; ¿cuál es el elemento fecundo en la obra artística: la ilusión ideológica o el conocimiento? La obra de arte sin dejar de ser conocimiento e ideología no se reduce a uno ni otro aspecto, porque se dirige inmediatamente a la "sensibilidad" y es, ante todo, presencia, poder emocional directo.

LOS AUTORES

MAX BENSE, *filósofo alemán contemporáneo. En sus últimas investigaciones estéticas se ocupa especialmente de los problemas del arte moderno abordándolos con el instrumental teórico que proporcionan hoy la semántica, la cibernética y la lógica matemática. Obras principales:* Metafísica de la literatura, *1950;* El mundo del cartel, *1952;* La teoría de Kafka, *1952;* Estética, *1954.*

NICOLAI HARTMANN *nació en Riga en 1882 y murió en 1950. Profesó sucesivamente en las universidades alemanas de Marburgo, Colonia, Berlín y, desde 1945, en Gottinga. Hartmann caracteriza su pensamiento filosófico como una filosofía "de los problemas" y no "del sistema". Desde las posiciones de su "ontología crítica" se ocupa de todas las disciplinas filosóficas tradicionales: ontología, filosofía de la naturaleza, filosofía del espíritu, lógica, teoría del conocimiento, ética, estética y teoría de los valores. La preocupación fundamental de su estética es la obra de arte y, ante todo, su estructura y la cualidad esencial o valor ("belleza") que califica a las obras que llamamos artísticas. Obras filosóficas principales:* Metafísica del conocimiento, *1921; La* filosofía del idealismo alemán, *1923-1929;* Ética, *1926;* El problema del ser espiritual, *1933;* Ontología *(I.* Fundamentos, *1935; II.* Posibilidad y efectividad, *1938; III.* La fábrica del mundo real, *1940; IV.* Filosofía de la naturaleza, *1950; V.* Categorías, *1963);* La nueva ontología, *1942;* Introducción a la filosofía, *1954. Sus concepciones estéticas se exponen en:* Estética, 7955, *y en el capítulo respectivo de su* Introducción a la filosofía.

SUSANNE K. LANGER *nació en Nueva York en 1895. Ha explicado*

filosofía en Viena y en instituciones superiores de Estados Unidos (Radcliffe College y Connecticut College). Susanne Langer pretende haber encontrado una "nueva clave de la filosofía" en la investigación de los símbolos y de la simbolización —como actividad natural humana— en todas las manifestaciones de la cultura humana (mito, ciencia, arte, religión, etcétera). El arte es también, por consiguiente, producción de un sistema simbólico y cada una de las artes particulares expresa simbólicamente un aspecto del sentimiento. Esta expresión simbólica no es una simple expresión de los sentimientos vividos por el artista ni tampoco una representación "objetiva" de la realidad. Obras: Introducción a la lógica simbólica, *1937;* Nueva clave de la filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte, *1942;* Sentimiento y forma: Una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clave de la filosofía, *1953;* Problemas del arte, *1961;* Ensayos filosóficos, *1962.*

HENRI LEFEBVRE, *filósofo y sociólogo francés, nació en 1901. Durante los años 1949-1961 fue director del Centro Nacional de Investigación Científica; de 1961 a 1965 profesó sociología en la Universidad de Estrasburgo y, en la actualidad, es profesor en la de Nanterre. Ha publicado numerosos libros sobre dialéctica, materialismo dialéctico, lógica, historia de la filosofía, sociología y estética. En pugna abierta con el marxismo dogmático, trata de vivificar la teoría marxista a partir de sus fuentes y del examen de la realidad contemporánea (la ciudad, las sociedades actuales, la vida cotidiana, etcétera). Obras principales:* Nietzsche, *1939;* El materialismo dialéctico, *1939;* El existencialismo, *1946;* Lógica formal y lógica dialéctica, *1947;* Marx y la libertad, *1947;* Descartes, *1947;* Crítica de la vida cotidiana *(I, 1947; II, 1961);* Para comprender el pensamiento de Marx, *1948;* Pascal, *1949-1954;* Para comprender el pensamiento de Lenin, *1957;* Problemas actuales del marxismo, *1958;* La suma y la resta, *1959;* Introducción a la modernidad, *1962;* Metafilosofía, 1965; La sociología de Marx, *1966;* El lenguaje y la sociedad, *1966;* El derecho a la ciudad, *1968;* La vida cotidiana en el mundo moderno, *1968. Sobre cuestiones estéticas y artísticas ha escrito:* Contribución a la estética, *1953;* Musset, el dramaturgo, *1953;* Pignon, *1956, y algunos capítulos de su* Introducción a la modernidad.

EL **SER ESTÉTICO DE LA OBRA DE** ARTE

Max Bense*

La correalidad de las obras de arte

Si tiene sentido, pues, hablar de un objeto estético, éste es el que se manifiesta con un poema, con un cuadro, con una escultura, con una frase musical, etcétera, y que está indudablemente caracteri?ado por la propiedad de nacer por obra de la determinada actividad de un determinado ser humano. Esto es, por el hecho de que antes no existía ni aun en la idea, ni en la representación apreciable, pues nace como intento, como experimento, y en modo alguno como traducción en la materia de algo imaginado. Aquí no se trata de un acaecer propio, como ocurre en la naturaleza, sino de una creación, sólo que de una creación que de pronto se interrumpe y declara la obra terminada. Aun la condición de fragmento de la obra de arte no desmiente esta declaración. La creación es una auténtica producción; una "fijación" —en el genuino sentido de la palabra— de lo que fue percibido como obra de arte, como objeto estético. En un concepto riguroso, que se refiere a un ideal que debería hipostasiarse, todas las obras de arte se hallan en el estado de fragmento o de torso. El ideal de la obra de arte, ideal del que se habla en contraposición a su realidad, es una expresión con la cual se da por sentado que la genuina creación es un proceso cuya prosecución, cuyo fin es siempre problemático. Sobre todo tratándose de obras de arte; y cuando juzga nuestro gusto y no nuestra percepción solemos subordinar la idealidad a la realidad. En la estética es inadmisible semejante subordinación. Nos contentamos con admitir que la creación de la obra de arte sólo interesa en la medida en que se satisfaga la percepción estética, en que el objeto estético se haga visible, y suponiendo que todo lo demás acaso no sirva sino para adornar u ocultar el objeto estético. El carácter de único en el tiempo de una obra de arte, el carácter irrepetible de su génesis, son una consecuencia del hecho de que el nacimiento de una obra de arte corresponde a la percepción de un

* Max Bense, *Estética* Nueva Visión, Buenos Aires, 1954. pp. 21-25.

objeto estético que con ella se hace visible y que con ella se elaboró experimental, sintéticamente.,

¿Qué significado tiene esto a los efectos de la situación de los objetos estéticos en el ser? ¿Qué modalidad les corresponde? ¿En qué grado los objetos estéticos pueden caracterizarse como meros objetos? ¿Qué podemos predicar de ellos, sin que antes los hayamos caracterizado con precisión? Desde luego que su estudio no puede comenzar sino con el supuesto de la existencia de las obras de arte. Los objetos estéticos están dados por las obras de arte. La obra de arte no es algo que se desarrolle por sí misma en un acaecer, sino algo creado, algo hecho, algo producido. En este sentido, las obras de arte tienen realidad, materia, espacio y tiempo. Su realidad es la condición necesaria, si bien no suficiente, para que la obra de arte pueda ser objeto de percepción estética y de juicio estético. Los sujetos estéticos requieren la realidad de las obras de arte. Pero éste no es su único requerimiento.

Al establecer esta proposición ya hacemos uso de un modo del ser, el de la realidad, para caracterizar la situación del objeto estético en el ser. En efecto, para realizar una descripción ontológica, con referencia al ser, no alcanzan otros medios, como por ejemplo el de las categorías, desde las de Aristóteles hasta las de Nicolai Hartmann. Desde luego que las propiedades de las categorías pueden aplicársele, pero no alcanzan. La teoría clásica de los modos del ser, que distingue entre necesidad, realidad y posibilidad, así como entre sus formas negativas, se aproxima mucho al ser peculiar de la obra de arte y de los objetos estéticos. Cuando se trata sólo de cuadros realmente pintados y que pueden contemplarse, o cuando se trata sólo de poemas realmente compuestos, pero cuadros y poemas que superan las realidades en virtud de las cuales ellos son, es decir, que son algo más que ellas, hablamos de la *correalidad* de las obras de arte y de la correalidad de los objetos estéticos. Designaremos al modo del ser de las obras de arte, y por lo tanto al modo del ser de los objetos estéticos, con la expresión *correalidad.*

La expresión es nueva. Verdad es que Oskar Becker habla en su *Sistema formal de las modalidades ontológicas,* de *Mitmöglichkeit* (coposibilidad) *y de Mitnotwendigkeit* (conecesidad), así como de sus formas negativas. Pero Becker no presenta el concepto de correalidad; con el término coposibilidad designa la existencia matemática en el sentido del operar sin contradicciones de un teorema dentro de una teoría matemática. O. Becker encuentra conecesidad en la existencia matemática constructiva, por ejemplo

en el sistema del cálculo de un determinado número primo. En un sentido riguroso, en el campo de la matemática no hay correalidad. Las relaciones matemáticas no necesitan una construcción categóricamente real. Con toda razón, O. Becker ha hecho notar que hay dos clases de existencia matemática: la ideal o abstracta y la constructiva o intuitiva, y que la primera se caracteriza por la coposibilidad y la segunda por la conecesídad. Desde luego que aquí la conecesidad no enuncia nada sobre la correalidad. En la esfera de las obras de arte no ocurre lo mismo. Es propio de la esencia de las obras de arte el que el objeto estético tenga necesidad del objeto real para ser y para ser percibido. El ser estético es ser correal. También la expresión "realidad estética", que introdujo Lipps, puede definirse mediante el modo de la correalidad.

Algunas conclusiones

De este concepto de correalidad de las obras de arte se sacan algunas conclusiones que merecen tenerse en cuenta.

Ya hicimos notar antes que, así como la realidad es el modo del ser de la naturaleza, la belleza constituye la modalidad decisiva de la obra de arte. Belleza es el término que la estética reserva para designar el concepto ontológico de la correalidad. La correalidad es, pues, el correlato ontológico de la condición estética, que se caracteriza por el concepto de belleza. El. término estético *belleza* está determinado, en el plano teórico del ser, por el concepto ontológico de correalidad. De manera que la definición y el análisis de lo bello tienen por finalidad una indagación de la correalidad.

Este modo significa en primer término que, si bien puede tenerse la idea y la representación de una obra de arte, idea y representación, empero, sólo atañen a los elementos reales y al tema de la obra, pero no a la condición estética misma. El ser estético de la obra de arte nunca existe imaginativamente. El ser estético no se da, pues, en la condición de la coidealidad, sino sólo en la condición de la correalidad. La concepción de su obra, que el artista posee antes de comenzar el trabajo, no se refiere a la belleza de esa obra, sino sólo a los medios, a los elementos reales mediante los cuales nace y se hace perceptible lo bello. No existe ninguna representación de lo bello; sólo se trata de su producción y de su percepción. Aun la belleza de una idea —belleza de la que ocasionalmente se habla— se atiene en su claridad por entero a la materia, al contenido de la idea. La propia idea llena la conciencia y únicamente

cuando ha ocupado allí su lugar y existe allí de manera apreciable, puede percibirse en ella la belleza. Si en la visión del objeto prescindimos de aquel que posee la idea, otro podrá percibir la belleza de esa idea únicamente si ella está expresada; pero entonces ya no se hallará en la condición de la idealidad.

Lo bello es, pues, aquello en lo cual la obra de arte supera, trasciende la realidad. Mas este trascender no es ni un acto ético ni un acto religioso, sino exclusivamente un acto estético. Aquí la trascendencia no supone un prescindir de la realidad, una eliminación de la condición sensible, material de la obra de arte. Lo que sí queda eliminado, terminado, es tan sólo la primera fase de la obra, esto es, la génesis; por el contrario, el trascender en el sentido estético significa precisamente que la obra arrastra consigo su realidad. La belleza de un verso —*blüht nicht zu früh ach blüht erst, wenn ich komme*—[1] será perceptible sólo cuando ese verso exista y este presente con su ritmo, su métrica, sus sílabas, palabras, metáforas, resonancias, etcétera. La belleza, empero-, no coincide con esta realidad, sino que va más allá de ella. La belleza supera la realidad. Sin embargo, únicamente puede subsistir en la medida en que la realidad, que es el sostén de ella, exista y esté presente. El interés de lo bello en lo real es esencial. La pérdida de ese interés significaría la anulación de la obra de arte.

Desde luego que el hecho de que el ser estético no pueda abolir la realidad efectiva de la obra de arte, no debe llevarnos al error de creer que exista un carácter de lo bello que absorba la realidad, o que hasta la destruya, y que perdure aún en el trascender estético. Claro está que se verifica esta dispersión o destrucción de la realidad en aquella esfera de la obra de arte relativa al contenido, al tema. En la esfera de la temática de la realidad, la zona de la mimesis, de la imitación, es extremadamente delicada cuando los rasgos estéticos determinan las formas sensibles, materiales, y, en consecuencia, la ordenación y la expresión suelen complacerse fácilmente en resolver los contenidos, que simulan un mundo dado, como objetos estéticos puros. Así como la belleza vela o dispersa la realidad del mundo representado, éste, a su vez, puede velar o dispersar la belleza de la obra de arte. No siempre los modos del ser que aquí desempeñan un papel —esta es, la realidad y la correalidad— son modos conciliables. Pero todo esto nada tiene que ver con el ser real de la obra de arte como tal.

[1] "No florezcas demasiado temprano; ay, florece tan sólo cuando yo llegue" (N. del T.).

La expresión *belleza* —que empleamos primariamente sólo como concepto general para designar todos los atributos con los cuales caracterizamos lo positivamente estético— se comporta en consecuencia como modalidad que abraza la condición particular del ser de las obras de arte. (Así como en la mecánica clásica la expresión *realidad* caracteriza, de manera general, el ser de los rasgos distintivos físicos.) Lo que está presente lo está a su manera. El mundo físico está realmente presente. El mundo estético no sólo está realmente presente, sino que, además, se remite a un nuevo modo de ser. La diferenciación del ser tiene una extensión estética. La estética, en el estricto sentido de la palabra, es un análisis del ser que se hace patente en las obras de arte.

LOS ESTRATOS DE LA OBRA DE ARTE

Nicolai Hartmann*

La estética del siglo xrx ha hecho sus ensayos las más de las veces sobre el acto de recepción, de contemplación, y tenido una y otra vez la tendencia a analizar el acto artístico. Retrasado está, en cambio, el análisis de la estructura de la obra de arte y con él también el del valor.

Pero justamente el análisis del objeto ofrece una ventaja. Es, en efecto, la obra de arte lo más fácilmente asequible, aquello hacia lo que se dirigen en primera línea los juicios estéticos. — ¿En qué se diferencia propiamente el objeto estético de los objetos teoréticos y prácticos de toda especie? Como característica sobresaliente podemos afirmar que se descomponen en un primer término que está realmente dado y un fondo que es irreal y que tampoco se realiza, sino que es sólo un fondo que hace su aparición. Esta articulación, estos dos estratos del objeto estético pueden señalarse en todas las artes hasta en el último detalle. —Consideremos un ejemplo de la escultura. El escultor que quiere representar una figura corriendo o danzando, no puede dar vida al material o no puede imprimir directamente el movimiento al material mismo. Y, sin embargo, a través del material estático, cuando ha sido modelado por un maestro, es perceptible algo distinto —justo el movimiento, el danzar, avanzar, etcétera. Esto quiere decir, pues, que la intuición estética es capaz de penetrar más allá de la primera capa, más allá de lo real, y apresar una segunda capa, irreal. En la estatua de un discóbolo sólo es real la piedra con la forma recibida. Pero en el fondo de esta capa real se ve el movimiento, más aún, toda la vitalidad de la figura, el juego de los músculos y quizá hasta lo psíquico, la interna tensión, la entrega al competir. Y por detrás del estrecho espacio del primer término en que se alza inconmovible la piedra, se atisba la anchura del estadio en que lanza su disco el atleta vivo.

Busquemos la estratificación de la obra de arte en primer término

* Nicolai Hartmann, *Introducción a la filosofía,* UNAM, México, D. F., 1961, pp. 189-204.

y fondo dentro de las otras artes. En la pintura es fácil de encontrar. El primer término son las manchas de color sobre el lienzo. Pero el arte del pintor hace que por detrás de este estrato anterior sea visible una espacialidad del todo distinta de aquella en la que se encuentra realmente el cuadro, por ejemplo, un paisaje.

Existe, así podemos decir con entera generalidad de todas las obras de arte, una dependencia entre el primer término y el fondo. Este último aparece sólo en el primero, conformado peculiarmente por el arte. Para la aprehensión y el goce de lo estético es la percepción del primer término, por ejemplo, en la pintura, la aprehensión de la superficie con las manchas de color, una condición previa indispensable. Asombroso es aquí todo lo que el artista puede hacer aparecer detrás del primer término. No sólo puede presentar seres vivos en su plena vitalidad, sino que puede dar también forma a lo psíquico de sus figuras humanas y hasta a los más altos contenidos del espíritu. La relación de dependencia entre lo del primer término y lo del fondo en que está fundada la grandiosa posibilidad de configuración del artista, revela a una consideración más exacta no ser *sui generis* —y esto hace comprensible la maravillosa capacidad de configuración del artista. Encontramos esta relación de dependencia en medio de la vida como una cosa comprensible de suyo. El carácter del ser humano sólo puede hacer su aparición en lo exterior. Algunos signos externos nos delatan el interior. Las más de las veces es en esta relación incluso de tal suerte que retenemos más fácil y más largamente el interior visto a través de lo exterior que este último, justo porque aquél es lo propiamente interesante.

En oposición a la escultura y la pintura, que son artes del espacio, es la literatura un arte del tiempo. Si ahora nos volvemos por un momento hacia ella, vamos a prescindir del ser de una poesía lírica, especialmente difícil de analizar. Más fácil es ver lo característico de todas las obras de arte en la epopeya, en la novela y en la obra dramática. El primer término sólo es aquí por lo pronto lo negro, lo blanco, la impresión sobre el papel. Únicamente cuando se ha apresado el sentido de las letras, de las palabras y frases, cuando se lee entendiendo, es decir, reconociendo el sentido de los signos —la palabra griega αναγιγνωσκειν (anagignóskein) expresa certeramente este ingrediente característico del leer—, únicamente entonces se llega al plano en que se le aparece a uno un mundo de objetos. En lugar de la aportación directa por el ojo en la escultura y la pintura, opera en la literatura la fuerza de nuestra fantasía, que tiene que hacer surgir las escenas objetivamente ante nosotros.

Y únicamente por detrás de este mundo de objetos que ya ha aparecido, brota aquello de que trata propiamente la literatura: las personas y sus vivencias, las situaciones en que caen los seres humanos, la forma especial en que reaccionan en ellas mostrando su interior. Esto lo apresa nuestra mirada a través de los estratos anteriores sin que nos cueste trabajo. Hacer que se nos aparezca plásticamente, es el arte del literato. Éste puede seguir frente a nosotros precisamente la conducta consistente en hacernos entrar en las profundidades del alma humana de la mano de las figuras irreales exhibidas por él. Y nosotros podemos reconocer en la vida real mucho de lo que él nos dio a conocer. Así puede el literato ponernos ante los ojos, haciendo que se nos aparezca —pero jamás efectuándola— incluso toda una época pasada que jamás pudimos contemplar en la realidad.

Algo especial pasa todavia con la obra dramática, cuando se la considera como obra no destinada a la simple lectura. Depende, en efecto, de un segundo arte, el del actor. Éste lleva la composición de la obra en cierta medida a su término, sumiéndose en las figuras imaginadas por el autor y representándolas. Para esto es menester, sin duda, un cierto congeniar con el personaje que debe representarse. Sólo cuando se lo representa según su espíritu es posible al actor poner su propia persona de tal suerte al servicio de la otra que ésta se haga efectivamente visible. En este hacerse visible, "en la apariencia (aparición) sensible de la idea", consiste también aquí todo, no en la idea misma, en lo general en cuanto tal. Esto último no puede ser bello: a la belleza es siempre inherente la aparición concretamente sensible. En lo estético no cabe elevarse por encima de lo sensible, como quiso por caso el neoplatonismo, que tenía la idea pura por más bella aún que las cosas.

Ahora bien, ¿no contradice el arte del actor la ley de que el fondo sólo aparece y no se realiza, de que no hay ninguna realización en el arte? ¿No realiza el artista mímico todo lo que se limita a aparecer en la obra dramática escrita? Esta pregunta tiene que contestarse negativamente. Las figuras que aparecen en las tablas son, sin duda, reales, pero sólo como actores; no son efectivamente el rey Lear, Hamlet o Fausto. También reales son, sin duda, los gestos y las palabras de los actores, pero no sus sentimientos y pasiones. Estos últimos están sólo representados. Todo espectador está convencido de que no es real nada amenazador para el cuerpo y la vida que ocurra en el espectáculo, pues de otra suerte no sería capaz de soportarlo tranquilamente. Espectador y actor están durante la representación arrebatados a este mundo real, en el que vuelven a

entrar una vez acabada aquélla. Este estar arrebatados es, en general, lo esencial —no sólo en el arte del actor, sino también en todas **las** demás artes, Así es, por ejemplo, en la pintura y la escultura el espacio del fondo en que me sumo con la vista un espacio del todo distinto de aquel en que nos hacemos frente yo y el cuadro o la estatua, y por ende se halla aquel espacio fuera de éste. Este estar arrebatados, que se refiere no sólo a los objetos estéticos, sino también a nosotros mismos, es lo que sentimos como tan maravilloso en el arte. —Tampoco el actor quebranta, pues, la ley de la aparición. Se limita a hacer que al primer término real se añada algo más: las figuras sobre la escena, los gestos, la palabra. Pero irreales siguen siendo los internos conflictos de los héroes, la culpa y el arrepentimiento, el odio y el amor, etcétera.

Si era bastante fácil de ver el estado de cosas en las artes tratadas hasta aqui, se encuentran, por el contrario, algunas dificultades en la música y la arquitectura, que se juntan bajo el nombre de artes no representativas. Mientras que lo representado por la pintura, la literatura y la escultura puede expresarse de alguna manera en palabras —un cuadro, una estatua pueden describirse y se puede apresar en palabras el tema de una obra dramática, de una novela—, no es esto posible sin más en la música y la arquitectura. Sin embargo, también aquí puede practicarse una división en primer término y fondo. En la música es primer término simplemente aquello que es perceptible en forma puramente acústica. Ünicamente luego aparece lo musical, aparece una unidad que ya no puede apresarse acústicamente. A una unidad semejante le sirve de base, por ejemplo, lo que se llama un tiempo. Cada tiempo —una sonata tiene, por ejemplo, cuatro tiempos— presenta un tema propio en un desarrollo propio. Lo musical pasa lentamente por delante de nosotros en el tiempo como la acción en una novela. En forma puramente acústica nunca se tendrán presentes más que unos pocos compases, pero por encima se edifica justo una unidad que aún está ahí cuando ya ha dejado de sonar lo audible.

Por detrás de esta unidad emerge todavía algo más, que se ha llamado popularmente lo propio de la música: su contenido psíquico. Parece por lo pronto enigmático cómo pueda expresarse el contenido psíquico en un material de un género tan distinto. Pero no es más enigmático que la cuestión de cómo, por ejemplo, pueden expresarse el destino y el carácter en palabras y frases. La música es justo una especie de símbolo de lo psíquico, y del símbolo puede decirse en cierto sentido que puede expresar efectivamente aquello que debe expresar con tanta mayor perfección cuanto menos seme-

jante es a ello. A pesar de esto, es en cierto sentido la música también homogénea a lo psíquico. Esto resulta claramente visible cuando se considera cómo se diferencia el interior, el yo, con su mundo de sentimientos y estados de ánimo, su voluntad, su amor y odio, del mundo exterior de las cosas y sucesos materiales. Lo psíquico no tiene en ninguna parte los crasos contornos de lo material, no tiene espacialidad —dicho brevemente, nada comparable a las cosas. La conciencia es, según un giro de Husserl, una sola corriente en la que todo fluye, se matiza de mil maneras y vuelve a fluir común. De parecido modo se distingue también la música del mundo material exterior. Por otro lado se parece a lo psíquico en su dinamismo. Nuestros actos emocionales transcurren en un ascender y descender que también se encuentra en la música. Los sonidos se vuelven ya más intensos, ya más débiles, y resuenan unos tras otros en el tiempo, como también se reemplazan unos a otros los actos psíquicos siguiendo el flujo del tiempo.

Junto a la música es también la arquitectura un arte no objetivo —no objetivo en tanto que no representa. Así como en la música tiene el compositor que introducir en lo musical mismo el contenido al que quiere dar expresión y no puede impedir a nadie entender este contenido muy de otro modo, así tampoco hay en la arquitectura temas propiamente con contenido u objetivos. Por eso se ha llamado también a la arquitectura una música en piedra. "Una cierta analogía con la música es rastreable, por ejemplo, cuando se visita una catedral. Y, sin embargo, se diferencia la arquitectura de la música en un punto: es aneja a lo práctico, no es posible sin aplicación útil. Un edificio que no estuviese erigido para un cierto fin —no necesita estar siempre edificado para ser habitación, puede cumplir también un fin religioso—, tampoco lo entenderíamos artísticamente.

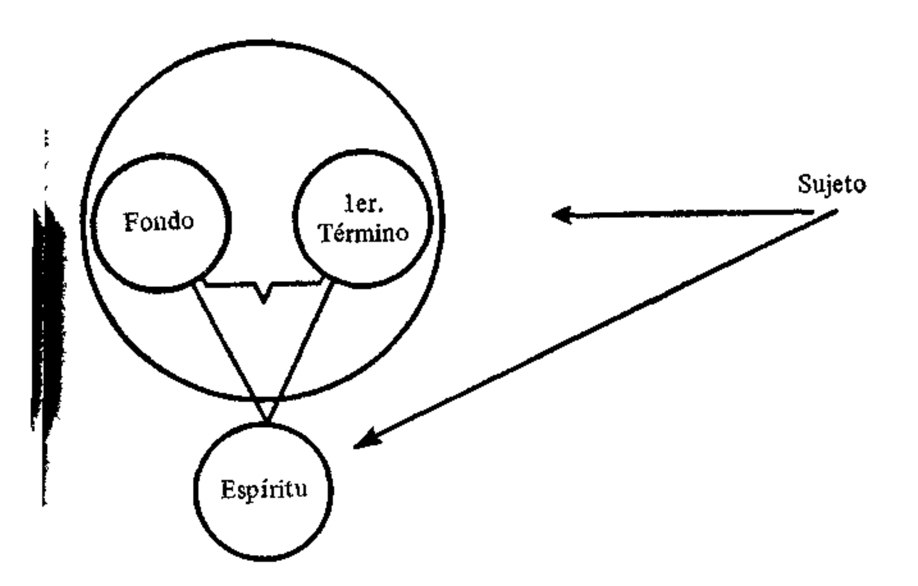
Este peso de lo práctico que pende sobre la arquitectura ofrece aquí, pudiera decirse, un cierto contrapeso a la libertad, que parece ilimitada, de jugar con las formas. ¿Cómo se explica esta libertad del todo especial en el reino de lo estético? Habíamos ya antes, en nuestros esfuerzos por aprehender categorialmente el deber ser ético, tocado este problema. Mientras que en lo ético comprobamos un preponderar la necesidad sobre la posibilidad —lo que sólo significaba, empero, un requerimiento, una obligación, no una forzosidad de efectuar los valores—, descubrimos en lo estético una superabundancia de la posibilidad sobre la necesidad. Por esto se explica que sea el arte un reino de posibilidades ilimitadas. El artista puede conjurar ante nuestros ojos lo que no hay en absoluto. Puede pre-

sentarnos figuras humanas en dimensiones sobrehumanas, puede elevar lo humano a la pureza y grandeza de sus pasiones y sus conflictos. Mientras que en el reino de lo ético sólo hay una necesidad del deber ser, una libertad en sentido positivo, podría llamarse en el arte, a la inversa, este hallarse abiertas las posibilidades que no pueden realizarse —a no ser en la fantasía— libertad en sentido negativo.

La libertad de la creación artística, que puede sentirse claramente, está fundada en una peculiaridad ontológico-fundamental de las creaciones estéticas. Éstas no son aprehendidas en su contenido específicamente estético por todos, sino sólo por aquellos que traen consigo las condiciones para ello. Lo real de una obra de arte es percibido por todo aquel que tiene ojos y oídos, pero la aprehensión de lo estético de ella supone algo distinto. Como ya vimos, se articula la obra de arte en primer término y fondo (ver el dibujo enfrente). El primer término es perceptible sensiblemente. Mas para aprehender el fondo es menester todavía una tercera cosa, justo aquella por la que se distingue el que experimenta en sí el fenómeno del estar arrebatado del que no comprende artísticamente. Este tercer factor es espiritual. Sin él no es posible aprehender el fondo. Pero esto quiere decir que lo que aparece en el fondo, por ejemplo las figuras que presenta el literato, no existe en sí. El fondo entero no está ahí si no están ahí inteligentes que congenian con el espíritu del que nació la obra de arte. Semejante espíritu capaz de congeniar puede encontrarse en todo un pueblo o toda una época. Pero sea lo que sea aquello en que se funde, es indispensable condición previa para poder ver el fondo trasparecer a través del primer término. Sólo él opera la vinculación del fondo irreal al primer término real, haciendo surgir el primero ante nuestros ojos.

Este estado de cosas no es sólo estético. Es propio en general de todos los productos de la cultura que deja tras de sí el espíritu. En rigor, es la obra de arte el testimonio más fuerte de un espíritu pasado. Pero también escritos históricos, filosóficos, en general científicos, y cartas de naturaleza privada —por mor de los cuales aprendemos las lenguas muertas— dan testimonio del espíritu de edades desaparecidas. Estos escritos requieren para su plena comprensión, junto al mero conocimiento del lenguaje, un espíritu en cierto sentido del mismo genio.

¿Qué clase de manera de ser tiene, pues, una obra de arte, por ejemplo, una estatua que yace sepultada, no conocida de nadie durante siglos, o el texto de una comedia de la antigüedad que no fue leída por nadie durante toda una edad de la historia? ¿De qué



manera de ser —así hay que preguntar ante todo, y con esta pregunta emerge un problema genuinamente ontológico— es lo propio del fondo de estas obras de arte, son, por ejemplo, las figuras de las comedias de Menandro? Se tendrá que decir —lo que aquí sólo se enunciará, por cierto, como una propuesta de solución a este difícil enigma— que sólo el primer término se conserva directamente, pero que es de tal índole, que tan pronto como surge un espíritu capaz de congeniar con la obra de arte, aparece transparente a través de él el fondo.

¿Es realmente verdad, pues, lo que dice la fórmula hegeliana de que lo bello es "la apariencia sensible de la idea"? Con razón había rechazado Hegel una formulación demasiado estrecha, como la que había salido a la luz, digamos, en la manera de ver de Platón segun la cual sería lo bello la idea misma. Bello no puede ser, en efecto, lo general sólo concebible, sino exclusivamente lo sensible concreto. La idea ha menester, para poder aparecer, del primer término sensible. Aparece a través de él. Pero ¿podemos designar siempre como perfecto lo que aparece en el fondo de la obra de arte, como parece responder a la fórmula hegeliana? Hay allí también con frecuencia algo que no tiene, en absoluto, la pretensión de ser perfecto. Aunque quizá antaño quería el arte representar principalmente lo cabal, lo grandioso aunque, por ejemplo, las obras dramáticas del antiguo tiempo giraban en torno de reyes y héroes, pronto descubrió el lite-

rato que no necesita emperadores, reyes ni héroes para representar lo trágico, porque esto se encuentra exactamente tan triste y conmovedor en el destino de otros hombres, que es tan profundo, porque también ahí se tropieza con la trágica expansión de los conflictos que necesita el literato. También en la pintura se ve que sus altos valores están encerrados tan exactamente en lo diario como en lo grande y sublime. Una naturaleza muerta, por ejemplo, carece de grandiosidad y magnificencia y, sin embargo, puede muy bien ser una obra de arte. El prejuicio de que lo bello sólo puede presentarse en algo de todo punto especial, elevado y perfecto, puede hacerse remontar en parte a la idea del romanticismo de que lo bello es el hacerse visible algo infinito en lo finito. Pero no se ve bien que tenga' que hacer su aparición incondicionalmente algo infinito, sino que pudiera ser igualmente algo pequeño, algo de la vida diaria. Lo que interesa en último término para la impresión estética de una obra de arte no es, en absoluto, el que lo que hace su aparición en el fondo sea sublime o habitual, pues lo bello no reside en el solo fondo, como tampoco en el solo primer término. Consiste, antes bien, en la compenetración de ambos, en la especial relación de aparición que debe encontrarse entre el fondo irreal y el primer término real. No del fondo o del primer término solamente pende el valor estético de una obra de arte, sino de la justa relación entre ambos, en la adecuación del uno para el otro. Tiene, sin duda, un efecto muy especial en que en el fondo de la obra de arte aparezca un carácter perfecto, una personalidad extraordinaria o un héroe —no sin razón se ha dicho que Hornero les dio a los griegos no sólo sus dioses, sino también sus hombres—, pero este efecto es moral y no estético, saliendo del contenido humano y no de la belleza. La belleza consiste simplemente en la capacidad del artista para dar al primer término tal forma, que el contenido espiritual o psíquico al que quiere dar expresión aparezca nítida, plásticamente ante los ojos del contemplador.

Como ya se habrá hecho perceptible, es difícil penetrar con la vista la manera de ser del objeto estético. Las obras de arte están sujetas a la caducidad, pues que su primer término puede quedar destruido, y con su aniquilación tampoco puede aparecer ya el fondo ligado a él. Tras la aniquilación de una obra de arte, sin duda que se puede hablar aún de ella, pero ya no gozar de ella. Por eso no puede contarse el fondo de un objeto estético entre lo perteneciente al ser ideal, pues éste se halla sustraído a la caducidad. Ya antes habíamos expuesto que no es posible incluir en el ser real la obra de arte en su totalidad. El artista no realiza. El objeto estético

no es, pues, ni real ni ideal, es decir, no pertenece a ninguna de las dos maneras primarias de ser. Sólo le queda una manera de ser secundaria. Tal manera la tiene, por ejemplo, el contenido de un pensamiento. Pero tampoco al pensamiento es semejante la manera de ser del objeto estético, pues que éste se halla siempre ligado al primer término. El contenido de la obra de arte tiene, así podemos decir ahora, algo del carácter de la idealidad, pero se trata simplemente de una idealidad de aparición, y no tiene realidad, ni una realidad de aparición. La idealidad se intuye interiormente, estando allí sólo para aquel que comprende la obra de arte. Mediante la idealidad de aparición se destaca el objeto estético, quedando arrebatado al mundo real e introducido en el ideal. Hasta dónde puede llegar este quedar arrebatado es cosa de que ofrece uno de los mejores ejemplos la representación teatral. El tiempo en que transcurre la representación no es el tiempo en que transcurren los sucesos que tienen lugar en la escena. Este último puede abarcar semanas, años, y residir en un lejano pasado. Un tiempo aparece, pues, aquí en el otro exactamente tal como en un cuadro brota un espacio de otro.

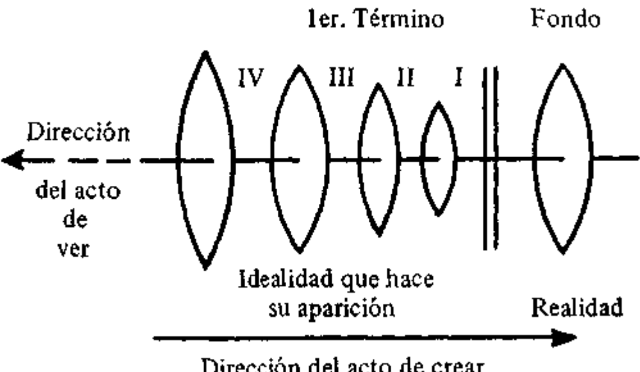
Con la manera de ser peculiar de la obra de arte están en conexión los más notables fenómenos. Ya habíamos mencionado que una obra de arte puede sobrevivir durante siglos en los que no se la entiende y permanece de alguna suerte sin que se repare en ella. Otra peculiaridad problemática consiste en que el contenido de una obra de arte está sujeto patentemente a un cambio, o que un mismo objeto estético no significa lo mismo para cada época ni para cada hombre. Esta mudanza de contenido se encuentra en forma impresionante, por ejemplo, en la música, que no está ahí ya porque se la lea en la hoja, antes bien, necesita que la toquen o la ejecución. Cuánto no depende aquí de la interpretación —y ésta es, aunque se trate siempre de la misma composición, posible en múltiples variaciones. Entra justamente en el fenómeno de la gran obra de arte ser susceptible de muchas interpretaciones, el que se la tome de otra suerte y siempre de otra suerte en el cambio de los tiempos al que sobrevive. Con especial claridad se presenta esto en la mundanza de las figuras de la literatura dramática. Las figuras de Hamlet, Wallenstein, Fausto y Mefistófeles significan para los variados intérpretes de diversas épocas siempre de nuevo algo distinto, y siempre vuelven a dar de sí algo nuevo. Las figuras creadas una vez por el poder del artista siguen y siguen operando, pues no se las ha hecho entrar en aparición hasta el fin. La mutación de contenido de la obra de arte está fundada en la manera de ser de ésta. El cambio de interpretación se presenta también en las otras artes, las plásticas,

que no necesitan, como la música y el arte teatral, de una segunda instancia artística, la de la ejecución. Así, hay también aquí obras de arte que la época en que las ha creado el artista aún no sabe en absoluto cómo tomar, y que únicamente son comprendidas por la posteridad. Y aquí está el objeto estético uno en situación de dar de sí mucho. La susceptibilidad para las muchas interpretaciones es en cierto sentido lo característico de la gran obra de arte, mientras que la de escaso valor se distingue por dar poco de sí.

Hasta aquí sólo hemos hablado de dos capas del objeto estético —de la división en un primer término y un fondo. Pero en esta bipartición aún no se ha apresado la manera de ser de la obra de arte. No hay sólo una capa que resulte visible o audible por detrás de semejante primer término, sino que son varias. El fondo mismo tiene profundidad. Consideremos de cerca, por ejemplo, todo lo que emerge por detrás del primer término de un cuadro, digamos, de un retrato. En una primera capa sólo se presenta un lado puramente superficial o lo que tiene de cosa la persona pintada; pero aparece tridimensional frente a la bidimensionalidad del mero primer término. Lo próximo que resalta es la vida. Pero tampoco ésta es lo último. En ella aparece de nuevo un ser psíquico, un interior humano que no puede pintarse y que, sin embargo, aparece tal como nos enfrenta en la vida: a través de los rasgos del rostro, de la figura entera, de la actitud y de toda la manera de producirse. Puede presentarse además algo incluso del destino humano que se ha grabado en los rasgos del rostro y que, por ejemplo, Rembrandt ha sabido expresar tan profundamente en sus retratos. Pero tampoco estos efectos del destino que se elevan en el cuadro a la idealidad de aparición necesitan aún ser lo último de todo. Por encima de ellos puede elevarse todavía algo general humano que nos afecta y sobrecoge a cada uno de nosotros.

Mas hasta dónde vaya la pluralidad de capas de la obra de arte que se pretende representar en el esquema siguiente, es difícil de decir. Pero que la hay es cosa que puede analizarse claramente mediante el análisis de los objetos estéticos pertenecientes a las distintas artes. Así, por ejemplo, en la música aparece por detrás de la sucesión de sonidos perceptibles en forma puramente acústica una unidad que ya no es perceptible más que para nuestro interior. Luego emerge algo de índole afectiva y luego lo psíquico que apenas puede apresarse con palabras. Nuestro lenguaje, que sólo tiene a mano comparaciones superficiales, es demasiado pobre para poder expresar la inagotable profundidad del mundo interior.

También en el arte literario se encuentra, como se comprende



de suyo, esta pluralidad de capas. En ningún caso va el literato directamente desde el lenguaje, que forma el primer término, hasta el último contenido de la obra de arte. Tendría con el instrumento de las palabras y conceptos que hacer hasta cierto punto una preparación de todo sobre la mesa, como un psicólogo. Pero con meros conceptos y designaciones directas jamás podría hacernos entrar de una manera artística en el interior de un ser humano. El literato fuerza más bien al lenguaje a pasar por encima de la mera interpretación en conceptos y llegar hasta algo del todo distinto. Hace llegar a los hombres a situaciones, señala sus destinos y expone cómo se las arreglan en medio de ellos. Los hace hablar y obrar. Si quiere hacer resaltar plásticamente sus estados de ánimo y sentimientos, no lo logra si designa éstos directamente con nombres y conceptos. Pero puede hacer aparecer, por ejemplo, un sentimiento de impaciencia visiblemente ante los ojos del lector describiendo cómo el sujeto corre nervioso de aquí para allá, marca rápido el compás con los dedos, o de pura impaciencia se vuelve injusto con sus prójimos. Así, va también el literato del lenguaje a la pura aparición de las cosas, luego a la vida, a la forma de reaccionar, en que resalta a su vez lo psíquico, y todavía a los efectos del destino y a los conflictos morales, hasta llegar a lo general humano.

En la serie de capas que acaban de indicarse hay, como nos resulta reconocible, algo así como una ley de lo estético. Ésta nos dice, patentemente, que aquello que llamamos forma artística sea simplemente cosa del primer término, no dice que en éste se halle ya dado lo que aparece en las capas más profundas. Es, dentro de ciertos límites, incluso al revés. El literato da forma desde dentro, desde

el destino y las figuras que lo sufren, de los problemas morales —crea, dicho con toda generalidad, partiendo de las figuras psíquico-espirituales. Esto quiere decir que da forma partiendo del fondo (ver el esquema anterior), pues de otra suerte no podría aparecer el fondo en el primer término.

Tocamos aquí el mayor misterio de la estética entera: el misterio de la forma artística. Sería fácil de explicar, si sólo brotase de que el artista (por ejemplo, en el caso del literato) pusiese el lenguaje en rimas, estrofas o periodos. Pero no consiste ni en la forma del primer término solo, ni en la de ninguna capa del fondo sola, sino exclusivamente en el entretejimiento de todas estas capas, tal que todas juntas hacen su aparición en el primer término —siempre en el supuesto de que el artista da forma partiendo del fondo, porque éste es lo que propiamente se debe hacer aparecer. Lo bello permanece así ligado siempre al primer término. Si no está allí, tampoco hay, por no ser ya posible la aparición sensible, lo bello artístico. Se ha discutido durante largo tiempo si la unidad de la forma provoca la grandiosa impresión de una obra de arte, o bien —como era la opinión de Hegel— algo de tipo ideal que aparece en ella. Ambas cosas son falsas, porque la forma artística no reside en un solo estrato aislado, sino que consiste en un encajar unas en otras muchas formas, muchas capas, que aparecen unas en otras. Esta manera de aparecer tejido lo uno en lo otro ya no es resoluble. Por esta causa tampoco puede decirse cuál sea el aspecto de la forma artística en detalle, ni qué pase en particular con la creación artística.

Aunque haya quedado así un profundo misterio en torno al acto de la creación artística, la exhibición de la serie de capas en el objeto estético ha traído, sin embargo, un cierto esclarecimiento. También en el análisis del acto de contemplación nos sirve el mayor conocimiento de la estructura de la obra de arte. Cuando se parte de él, enseguida se ve cómo se articula la contemplación estética, la intuición estética. Claramente se reconoce el fenómeno del lento sumirse en la profundidad de una obra de arte, a saber, esto: que con ella y en ella se puede crecer psíquica y humanamente y ante todo en la aprehensión artística de ella, o que cada vez se ve más hondo dentro de ella —lo que no sería posible si todo se aprehendiese de una vez. El ver artísticamente no es una visión simple, se compone de muchas cosas. No puede dejarse fuera de nada, no es posible un salto desde el primer término hasta el fondo más profundo. Una conciencia que crea poder llegar de un salto al último contenido de una obra de arte, se queda en verdad vacía. Quien

no posee la verdadera capacidad de aprehender artísticamente, cae por cierto fácilmente en la tentación de salir del paso con conceptos vacíos, como hace, por ejemplo, el diletante, que repite los juicios formulados por los conocedores y que quizá hasta cree ser íntimamente presa de la cosa, como lo fue el conocedor que había recorrido la serie entera de grados entretejidos que constituye la aparición. Esta actitud es muy frecuente, especialmente dondequiera que surge algo nuevo. Es un epifenómeno que es humano. Nos dejamos engañar fácilmente por los juicios hechos, y perdemos la visión de conjunto o cuanto nosotros mismos hemos labrado íntima y efectivamente. Pero si queremos comprender del todo una obra de arte y apresarla exactamente en su profundidad, se requiere de nosotros que tomemos el largo camino que pasa por cada una de las capas.'

Semejante camino es el que sigue también nuestra comprensión en la vida más acá del reino de la estética. Nosotros, los hombres, que nos enfrentamos unos a otros, sólo nos aprehendemos de capa en capa. A través de lo visible tropezamos intuitivamente con lo vital, a través de esto vemos algo del ser psíquico, y a través de lo psíquico a su vez los grandes órdenes del espíritu en el seno de los cuales tiene lugar el enfrentamiento. No puede admirarnos el tropezar aquí con los mismos órdenes que encontramos en el objeto estético; pues todo descansa en una misma fábrica del mundo. Éste es, como hemos expuesto extensamente antes, un mundo estratificado. Los mismos estratos que pudieron señalarse en el mundo real, vuelven a encontrarse en la obra de arte y tienen que ser recorridos por el contemplador: ante todo una capa de cosas (quizá doble en la obra de arte), luego la de la vida, luego la psíquica y finalmente una espiritual. Por eso es la efectiva obra de arte un complexo cuya aprehensión requiere siempre de nuevo que se recorra y trabaje la conformación de todos los estratos. Esta conformación no es la misma en los distintos estratos, sino cada vez una distinta, conforme a las peculiaridades del respectivo estrato.

¿Puede explicarse todo arte y todo lo bello de la vida por tal serie de estratos? ¿Dónde pueden señalarse, así pudiera preguntarse, las múltiples capas de fondo en la ornamentación, a la que ciertamente no se puede negar el valor artístico? ¿Y no hay también ciertas formas de la música y arquitectura que se salen de la estratificación? Ha habido opiniones que han querido restringir, por ejemplo, la música a lo puramente formal y negarle la capacidad de representar algo. Así es como Eduardo Hanslik, en su obra *De lo bello musical,* ha visto la música con una concepción formalista

y racionalista, intentando presentarla como un mero juego de formas de movimiento del sonido que no pueden tomarse temáticamente. Gracias a Hanslik surgió una ruda polémica contra la ópera wagneriana, en la que según la opinión de la crítica se había puesto todo el peso más allá de la música. Si en la ópera wagneriana parece la música capaz de expresar algo que está del todo fuera del alcance de su capacidad de expresión, por ejemplo, hechos, el destino y caracteres humanos, consistiría, se opinaba, tan sólo en la famosa coordinación hecha por Wagner entre distintos temas musicales y figuras perfectamente determinadas. Sólo por un camino asociativo, a saber, porque al aparecer determinados personajes o al hacer pensar en ellos, resuenan siempre de nuevo los mismos motivos, alcanza la ópera wagneriana su capacidad de expresión; pero al hacerlo así yerra lo específicamente musical. —Surgió entonces una polémica en torno al concepto entero de la ópera moderna en general. Esto es comprensible, porque las circunstancias son en la ópera, que es un arte de una composición múltiple y altamente complicada, especialmente difíciles de penetrar con la vista.

Tras de esta discusión está una cuestión importante: ¿Cuál es en general la relación entre una determinada materia en la que puede lograrse que algo* haga su aparición y el contenido o el objeto que debe representarse? ¿Puede expresarse todo en toda materia, en toda clase de primer término, en la piedra, en el color, en las palabras o el sonido? Éste no es, justo, el caso. Cada determinado contenido requiere un determinado primer término. Con el material de primer término de la música y en la arquitectura no pueden expresarse, por ejemplo, temas objetivos. Los límites, es cierto, de lo que es expresable, no están, en general, estrechamente trazados. Especialmente en la literatura encontramos una gran libertad, aunque es aquel arte que desciende menos hondo a lo sensible, que hace surgir lo sensible sin apelar directamente a los sentidos percipientes. Pero la palabra apela a la fuerza de representación de la fantasía. Y justamente porque el primer término o el símbolo es muy poco semejante al fondo o lo simbolizado (*cf.* p. 134), tiene la literatura la capacidad de hacernos entrar en los últimos estratos, completamente heterogéneos con su primer término.

LA OBRA ARTÍSTICA COMO FORMA EXPRESIVA

Susanne K. Langer*

Una obra de arte es una forma expresiva creada para nuestra percepción a través de los sentidos o la imaginación, y lo que expresa es sentimiento humano. Aquí debe tomarse la palabra "sentimiento" en su acepción más amplia, representando *todo lo que puede sentirse*, desde la sensación física, el dolor y el alivio, la excitación y el reposo, hasta las más complejas emociones, tensiones intelectuales o bien los tonos de sentimiento constantes de una vida humana consciente. Al enunciar qué es una obra de arte acabo de emplear las palabras "forma", "expresiva" y "creada". Se trata de las palabras claves. Sucesivamente les dedicaremos nuestra atención.

Examinemos, en primer término, qué es lo que se quiere decir, en este contexto, al hablar de *forma*. La palabra tiene múltiples significados, igualmente legítimos todos ellos para diversos fines; e incluso en lo tocante al arte tiene diversos significados. Por ejemplo, puede referirse —y a menudo así ocurre— a esas estructuras familiares y típicas que se conocen con los nombres de soneto, sextina o balada en poesía, de sonata, madrigal o sinfonía en música, de contradanza o ballet clásico en coreografía, etcétera. No es esto a lo que me refiero; o, mejor dicho, esto sólo constituye una parte muy pequeña de lo que quiero dar a entender. Hay otro sentido en que los artistas hablan de "forma"; por ejemplo, cuando dicen que "la forma sigue a la función" declaran que una cualidad compartida por todas las obras de arte válidas es "forma significante" o bien titulan un libro *El problema de la forma en la' pintura y la escultura, La vida de las formas en el arte* o *En busca de la forma.* Al proceder así emplean la palabra "forma" en un sentido más amplío, que por un lado está próximo al significado más común y popular, a saber, nada más que la *forma* de una cosa y, por otro lado, está próximo al significado nada popular que tiene la palabra en el campo científico y filosófico, en el cual designa algo más abstracto. "Forma" en su sentido más abstracto equivale a estructura, a articulación, a un

* Susanne K. Langer, *Los problemas del arte*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1966, pp. 23-34.

todo que resulta de la relación de factores mutuamente dependientes o, con más precisión, el modo en que se reúne el conjunto o todo.

El sentido abstracto, que a veces es llamado "forma lógica", está incluido en la noción de expresión, al menos el tipo de expresión que caracteriza al arte. Por esto ocurre que cuando los artistas hablan de lograr la "forma", emplean la palabra con una connotación algo abstracta, incluso cuando hablan de un objeto artístico visible y tangible en que dicha forma está presente.

El concepto más recóndito de forma deriva, por supuesto, del concepto ingenuo, esto es, la forma material. Quizá el modo más sencillo de captar la noción de "forma lógica" consiste en ver de dónde deriva. Consideremos el tipo de forma más evidente, la forma de un objeto, por ejemplo de una pantalla de lámpara. En cualquier tienda grande encontrarán ustedes un vasto surtido de pantallas para lámparas, en su mayor parte de un gusto atroz, y lo que es atroz es por lo común su forma. Entonces ustedes escogen la menos hiriente, quizá hasta buena, pero se percatan de que el color, pongamos por caso violeta, no hace juego con el cuarto; de modo que proceden a buscar otra pantalla de la misma forma pero de diferente color, quizá verde. Al reconocer esta misma forma en otro objeto, que es posiblemente de otro material así como de otro color, ustedes han abstraído, con toda naturalidad y facilidad, el concepto de esta pantalla de su impresión concreta de la primera pantalla. En seguida puede ocurrírseles que esta pantalla es demasiado grande para su lámpara; y entonces preguntan si tienen *esta misma pantalla* (con lo cual quieren decir una pantalla de la misma forma) en unas medidas más pequeñas. Y el empleado entiende lo que ustedes preguntan.

Pero, ¿qué es *lo mismo* en la gran pantalla color violeta y en la pantalla verde chica? Nada más que las ínterrelaciones entre sus respectivas dimensiones diversas. No son "la misma" ni siquiera en sus propiedades espaciales pues ninguna de sus dimensiones concretas son iguales; pero sus formas son congruentes. Sus factores espaciales respectivos están reunidos del mismo modo, por lo cual ejemplifican la misma forma.

Resultan verdaderamente asombrosas las complicadas abstracciones que hacemos en nuestro manejo cotidiano de formas; quiero decir, las sinuosidades y transformaciones a través de las cuales reconocemos la misma forma lógica. Consideren la semejanza de las dos manos. Pongan una sobre la mesa con la palma hacia abajo, superpongan la otra con la palma hacia arriba, del mismo modo que pueden haber superpuesto formas geométricas recortadas en la es-

cuela. Las manos no se parecerán en nada. Pero sus formas constituyen *opuestos exactos.* Sus respectivas formas se ajustan a una misma descripción, siempre que la descripción esté modificada por un principio de aplicación en virtud del cual las medidas se leen en un sentido para una mano y en otro para la otra, como un horario de trenes en que la lista de estaciones está marcada del siguiente modo: "En dirección este, lea hacia abajo; en dirección oeste, lea hacia arriba."

Así como las dos manos ejemplifican la misma forma con un principio de inversión sobrentendido, del mismo modo la lista de estaciones describe dos modos de desplazarse, indicados por la advertencia "lea hacia abajo" para el uno y "lea hacia arriba" para el otro.

Y todos podemos abstraer el elemento común en estos dos viajes, el cual es denominado la *ruta.* Con un pasaje de vuelta sólo podemos volver por la misma ruta. El mismo principio relaciona a un molde con la forma de la cosa vaciada en él y establece su correspondencia formal o forma lógica común.

Hasta el presente hemos considerado que sólo los objetos —pantallas de lámparas, marcos o regiones de la tierra— tienen formas. Los objetos tienen formas fijas; sus partes permanecen en relaciones bastante estables entre sí. Pero también existen substancias que no tienen formas precisas, como son los gases, la bruma y el agua, los cuales adoptan la forma de todo espacio limitado que los contenga. Lo interesante en el caso de estos fluidos amorfos es que cuando se los pone en movimiento violento exhiben formas visibles, no limitadas por ningún recipiente. Piensen ustedes en el fugaz florecimiento de un cohete que estalla, en la nube en forma de hongo de una bomba atómica, en el embudo de agua o polvo que asciende girando en un torbellino. En el instante que se detiene el movimiento, o incluso cuando aminora su velocidad hasta cierto punto, esas formas se vienen abajo y la aparente "cosa" desaparece. No se trata, pues, en absoluto de formas de cosas sino de formas de movimientos o formas dinámicas.

Sin embargo, ciertas formas dinámicas tienen manifestaciones más permanentes porque la substancia que las mueve y hace visibles es reabastecida constantemente. Una cascada parece colgar de la roca, agitando cintas de espuma. Naturalmente, en realidad nada hay allí en medio del aire; el agua pasa constantemente; pero hay más y más agua que sigue los mismos caminos, de modo que tenemos una forma duradera hecha y mantenida por su pasaje, es decir, una forma dinámica permanente. También un río apacible tiene forma dinámica;

si dejara de correr se secaría o se convertiría en un lago. Hace unos dos mil quinientos años, Heráclito observó que no es posible entrar dos veces al mismo río en el mismo punto... al menos si por río se entiende el agua y no su forma dinámica, el fluir.

Cuando un río deja de correr porque el agua se desvía o se seca, queda el lecho del río, que a veces está cortado profundamente en sólida roca.

El lecho está modelado por la corriente y registra como líneas grabadas las corrientes que han cesado de existir. Su forma es estática, pero expresa la forma dinámica del río. También aquí estamos ante dos formas congruentes, como un vaciado y su molde, pero en este caso la congruencia es más notable porque existe entre una forma dinámica y una forma estática. Dicha relación es importante; y volveremos a ocuparnos de ella cuando pasemos a considerar el significado de "forma viva" en el arte.

La congruencia de dos formas perceptibles dadas no siempre es evidente por simple inspección. La forma *lógica* común que ambas exhiben sólo puede ponerse en evidencia cuando se conozca el principio con el cual relacionarla, como cuando comparamos las formas de las manos no mediante correspondencia directa sino mediante correspondencia de partes opuestas. Cuando las dos representaciones de la forma lógica única difieren en la mayor parte de los restantes aspectos se requiere una regla para equiparar los factores relevantes de una con los factores relevantes de la otra; es decir, se requiere una *regla de traducción* con la cual se muestre que un caso de la forma lógica corresponde formalmente al otro.

La forma lógica en sí no es otra cosa que un concepto abstracto o, mejor aún, un concepto *abstraíble.* Por lo común no la abstraemos deliberadamente sino que únicamente la utilizamos como utilizamos nuestras cuerdas vocales al hablar, sin aprender primero todo lo relativo a su funcionamiento y aplicando luego nuestro conocimiento. La mayoría de los seres humanos percibe intuitivamente la similaridad entre sus dos manos sin pensar en ellas como cosas relacionadas inversamente; por la forma de un pie humano pueden adivinar la del hueco que hay adentro de un zapato de madera, sin necesidad de estudios abstractos de topología.

Pero la primera vez que ven un mapa en la proyección de Mercator —con líneas paralelas de longitud que no se encuentran en los polos— les resulta difícil creer que corresponda lógicamente al mapa circular que usaban en la escuela, en el cual los meridianos se apartan hacia el ecuador y se encuentran en los dos polos. Las formas visibles de los continentes son diferentes en los dos mapas

y requiere la intervención del pensamiento abstracto, la equiparación entre las dos representaciones de una misma tierra. No obstante lo cual, en caso de estar acostumbrados a los dos tipos de mapa, verán probablemente las relaciones geográficas en una y otra forma con igual facilidad, puesto que dichas relaciones no son *copiadas* por ninguno de los dos mapas sino *expresadas,* y expresadas con igual eficacia por ambos. Pues los dos mapas constituyen *proyecciones* diferentes de la misma forma lógica, que la tierra esférica exhibe en una tercera proyección, esto es, en una proyección esférica.

Una forma expresiva es cualquier totalidad perceptible o imaginable que exhiba relaciones de partes o puntos o incluso de cualidades o aspectos dentro de la totalidad, de modo que pueda entenderse que representa otra totalidad cuyos elementos tienen relaciones análogas. El motivo de usar una forma tal como símbolo es, por lo común, que la cosa que representa no es perceptible o fácilmente imaginable. No podemos ver la tierra como un objeto. Hacemos que un mapa o una esfera pequeña expresen las relaciones de los lugares sobre la tierna y pensamos en la tierra por medio de ellos. La comprensión de una cosa a través de otra parece constituir un proceso hondamente intuitivo en el cerebro humano; y es tan natural que a menudo nos resulta difícil distinguir la forma simbólica expresiva de lo que transmite. El símbolo parece ser la cosa misma o contenerla o ser contenido por ésta. Un chico atraído por un globo no dice: "Esto representa la tierra" sino que dice: "Miren, aquí está la tierra." Una identificación similar de símbolo y significado está en la base de la difundida concepción de los nombres sagrados, de la eficacia física de los ritos y muchos otros fenómenos primitivos pero persistentes en la cultura. Si menciono esto ahora es porque tiene una relación con nuestra percepción del significado del arte.

El lenguaje constituye el más asombroso y perfeccionado artificio simbólico que haya desarrollado la humanidad. Mediante el lenguaje podemos concebir esas cosas intangibles e incorpóreas que denominamos nuestras *ideas* y los elementos igualmente poco ostensibles de nuestro mundo perceptual que llamamos *hechos.* En virtud del lenguaje podemos pensar, recordar, imaginar y finalmente concebir un universo de hechos. Podemos describir cosas y representar sus relaciones, expresar reglas de sus interacciones, especular y predecir y proseguir un dilatado proceso de simbolización conocido con el nombre de razonamiento. Y, por sobre todo, podemos comunicarnos produciendo una ceñida agrupación de palabras audibles o visibles,

dentro de un molde conocido por todos y que se entiende fácilmente para reflejar nuestros variadísimos conceptos y perceptos y sus interconexiones. Este uso del lenguaje constituye el *discurso;* y la, pauta de discurso es conocida con el nombre de *forma discursiva* Se trata de una pauta sumamente variable y de asombroso poder. Se ha impreso en nuestro pensamiento tácito, de modo que a toda reflexión sistemática la llamamos "pensamiento discursivo". Ha constituido, mucho más de lo que piensa la mayoría de las personas, el marco mismo de nuestra experiencia sensorial, ese marco de hechos objetivos en que llevamos a cabo las acciones prácticas de la vida

Pero, incluso la pauta discursiva tiene sus límites en cuanto a utilidad. Una forma expresiva puede manifestar cualquier complejo de concepciones que, por conducto de determinada regla de proyección, resulte congruente con ella, es decir, que parezca ser de esa forma. Cuanto exista en la experiencia sin llevar la impronta —directa o indirectamente— de la forma discursiva no es comunicable discursivamente o, en el sentido más estricto, pensable lógicamente. Es inarticulable, inefable; y, conforme prácticamente a todas las teorías filosóficas serias de hoy, es incognoscible.

Pero, existe una gran franja de experiencia que es cognoscible, no sólo como impacto inmediato, informe, sin sentido, sino como un aspecto de la intrincada trama de la vida, pese a lo cual se resiste a la formulación discursiva y, por lo tanto, a la expresión verbal Se trata de lo que a veces llamamos el *aspecto subjetivo* de la experiencia, el sentimiento directo de ella: cómo es el despertar y el moverse, el estar soñoliento, el ir cada vez más lentamente, o el ser sociable, o el sentirse autosuficiente pero solitario; qué es lo que se siente cuando se persigue un pensamiento esquivo o se tiene una gran idea. Todas estas experiencias sentidas directamente carecen por lo común de nombres; si son nombradas, lo son mediante las condiciones externas que las acompañan normalmente. Sólo las más notables entre ellas tienen nombres, como ser "ira", "odio", "amor", "miedo" y colectivamente son llamadas "emoción"

Pero sentimos muchas cosas que nunca llegan a ser emociones designables. Los modos en que somos conmovidos son tan variados como las luces en un bosque; y pueden entrecruzarse, a veces sin eliminarse, modelarse y disolverse, oponerse, explotar en pasión o transfigurarse Todos estos elementos inseparables de la realidad subjetiva componen lo que llamamos la "vida interior" de los seres humanos. La división habitual de ese torrente vital en unidades mentales, emocionales y sensoriales es un esquema arbitrario de simplificación qué hace posible la manipulación científica en considera-

NIVERSIDAD MADERO
BIBLIOTECA

ble medida; pero ya podemos estar próximos al límite de su utilidad, es decir, próximos al punto en que su simplicidad se convierte en un obstáculo para proseguir la indagación y los descubrimientos en vez de ser esa proyección lógica reveladora y siempre adecuada que se esperaba que fuera.

A decir verdad, todo aquello que se resiste a la proyección en la forma discursiva del lenguaje es difícil de concebir y quizás de comunicación imposible, en el sentido cabal de la palabra "comunicación". Pero, afortunadamente nuestra intuición lógica o percepción de la forma es en realidad mucho más poderosa de lo que creemos por lo común, y nuestro conocimiento —conocimiento genuino, entendimiento— es considerablemente más vasto que nuestro discurso. Hasta en el uso del lenguaje, si queremos nombrar algo que es demasiado huevo para tener un nombre (por ejemplo, un aparato recién inventado o un ser vivo recién descubierto) o queremos expresar una relación para la que no hay verbo u otro vínculo verbal, recurrimos a la metáfora; lo mencionamos o lo describimos como si fuera alguna otra cosa, algo análogo. El principio de la metáfora consiste sencillamente en el principio de decir una cosa y dar a entender otra, esperando que se entienda que uno se refiere a la otra Una metáfora no es lenguaje, es una idea expresada mediante lenguaje, una idea que a su vez funciona como un símbolo para expresar algo. No es discursiva y por lo tanto no hace realmente un enunciado de la idea que transmite; pero formula una nueva concepción para nuestra aprehensión imaginativa directa.

A veces nuestra aprehensión de una experiencia total está mediada por un símbolo metafórico porque la experiencia es nueva y el lenguaje sólo tiene palabras y frases para las nociones familiares. En tal caso una ampliación del lenguaje seguirá paulatinamente a la captación inarticulada, y la expresión discursiva prevalecerá sobre el prístino símbolo no discursivo. Én mi opinión, tal es el progreso normal del pensamiento y el lenguaje humanos en todo ese dominio del conocimiento en que el discurso es posible de algún modo.

Pero la presentación simbólica de la realidad subjetiva para la contemplación no sólo está experimentalmente más allá del alcance del lenguaje, es decir, no está sencillamente más allá de las palabras que tenemos; es imposible en el marco esencial del lenguaje. A esto se debe que los especialistas en semántica que sólo reconocen el discurso como forma simbólica tengan que considerar que la vida entera de los sentimientos es informe, caótica, capaz únicamente de expresión sintomática, representada típicamente por exclamaciones como "¡Oh!", "¡Ay!", "¡Mi madre!"

Por lo común ellos creen que el arte es una expresión de sentimiento pero que la "expresión" en el arte es de esta índole, indicando que el orador tiene una emoción, un dolor u otra experiencia personal, posiblemente dándonos también una clave para el tipo general de experiencia que es —agradable o desagradable, violenta o suave— pero sin exponer objetivamente ante nosotros ese trozo de la vida interior para que podamos comprender su complejidad, sus ritmos y mudanzas de apariencia total. Las diferencias en tonos de sentimiento u otros elementos de la experiencia subjetiva son consideradas diferencias cualitativas, que es preciso sentir para apreciar. Además, como no tenemos acceso intelectual a la pura subjetividad, el único modo de estudiarla consiste en estudiar los síntomas de la persona que tiene en el momento experiencias subjetivas. Esto lleva a una psicología fisiológica, que constituye un campo de estudios muy importantes e interesantes. Pero que no nos dice nada en lo relativo a los fenómenos de la vida subjetiva y que a veces simplifica el problema afirmando que dichos fenómenos no existen.

Ahora bien, a mi juicio la expresión del sentimiento en una obra de arte —la función que hace que la obra sea una forma expresiva— no es en absoluto sintomática. Un artista que trabaja en una tragedia no por esto ha de hallarse en un estado de desesperación personal o de violenta conmoción; nadie, a decir verdad, podría trabajar en semejante estado de ánimo. Su espíritu estaría preocupado por las causas de su desorden emocional. La autoexpresión no exige composición y lucidez; un bebé que chilla da a sus sentimientos más expansión que todos los compositores musicales, pero, por nuestra parte, no vamos a una sala de conciertos a oír chillar bebés; y, de hecho, si alguien lleva allí a un bebé chillón es muy probable que nos retiremos. No queremos la autoexpresión.

Una obra de arte presenta el sentimiento (en el sentido amplio que mencioné antes, es decir, como todo aquello que puede sentirse) para nuestra contemplación, haciéndolo visible, audible o perceptible de otro modo a través de un símbolo que no puede inferirse de un síntoma. La forma artística es congruente con las formas dinámicas de nuestra vida sensorial, mental y emocional directa; las obras de arte son proyecciones de la "vida sentida", según la llamaba Henry James, en estructuras espaciales, temporales y poéticas. Son imágenes del sentimiento que lo formulan para nuestro conocimiento. Y es artísticamente bueno todo aquello que articula y presenta el sentimiento para nuestra comprensión.

Las formas artísticas son más complejas que todas las demás formas simbólicas que conocemos. A decir verdad, no es posible abs-

traerlas de las obras que las exhiben. Nosotros podemos abstraer una forma de un objeto que tiene esta forma, pasando por alto para ello el color, el peso y la textura, e incluso el tamaño; pero para el efecto total que es una forma artística cuenta el color, y cuentan el espesor de las líneas y la apariencia de la textura y el peso. Determinado triángulo es el mismo en cualquier posición, pero para una forma artística su ubicación, su equilibrio y sus contornos no son indiferentes. La forma, en el sentido en que los artistas hablan de "forma significante" o "forma expresiva" no es una estructura abstraída sino una aparición; y los procesos vitales de sentido y emoción que expresa una buena obra de arte le parecen al espectador estar contenidos directamente en ella, no simbolizados sino realmente presentados. La congruencia es tan notable que símbolo y significado aparecen como una sola realidad. A decir verdad, según ha escrito un psicólogo que a la vez es músico, "la música suena como los sentimientos sienten". Y del mismo modo, en la buena pintura, escultura o arquitectura, las formas y los colores, las líneas y las masas equilibradas se ven como las emociones, las tensiones vitales y sus soluciones se sienten.

Un artista expresa, pues, el sentimiento, pero no del mismo modo que el político descarga su indignación o el bebé llora y se ríe. El artista formula ese aspecto esquivo de la realidad que por lo común es considerado amorfo y caótico; es decir, objetiva la esfera subjetiva. Lo que expresa no son, por consiguiente, sus propios sentimientos reales sino lo que él sabe sobre el sentimiento humano. Una vez que está en posesión de un rico simbolismo, ese conocimiento puede sobrepasar de hecho a toda su experiencia personal. Una obra de arte expresa una concepción de la vida, la emoción, la realidad interior. Pero no es una confesión ni un rapto emocional congelado; es una metáfora desarrollada, un símbolo no discursivo que articula lo que es verbalmente inefable, esto es, la lógica de la conciencia misma.

CONTENIDO IDEOLÓGICO DE LA OBRA DE ARTE

Henri Lefébvre*

Toda obra de arte contiene elementos ideológicos (las ideas del autor, de su tiempo, de su clase), mezcladas por otra parte a menudo con las ideas de otros tiempos, de otras clases, de otros individuos.

En las ideologías entra en proporciones variables y que separa el desarrollo ulterior de la ciencia, un doble elemento: un elemento de *conocimiento* y un elemento de *ilusión* o mistificación. Las interpretaciones de la naturaleza y de la vida se han mezclado con los conocimientos reales (relativos también ellos) en proporciones variables según el momento, la clase social, el carácter y la evolución de esa clase (ascendente o decadente).

Se plantean aquí, en consecuencia, varios problemas. ¿Cuál es la relación exacta entre el arte y el conocimiento? Si es verdad que en el arte, desde la antigüedad, entran ilusiones y mitos tanto como conocimientos, ¿cuál es el elemento fecundo, la ilusión ideológica o el conocimiento? El arte en fin, ¿es cognoscible o incognoscible? o en otros términos ¿puede el arte alcanzarse y explicarse por el conocimiento o bien se le escapa?

Los sistemas metafísicos tendieron en conjunto a *subordinar el arte al conocimiento* e incluso a confundirlo. Manera indirecta de subordinar el arte a la filosofía, concebida como conocimiento sistemático y supremo.

La vieja definición aristotélica "el arte imita a la naturaleza", llevaba el arte al conocimiento, a través de la noción de parecido o de imitación consciente. Atribuyéndole al arte una función precisa, la de alcanzar la Idea. Platón y más tarde Hegel, situaban el arte sobre el plano de conocimiento, de un conocimiento inferior a la filosofía. Incluso Diderot definía a veces el arte como un conocimiento confuso (*Tratado de la Belleza).* Para Kant, por el contrario, el arte "trasciende" el Conocimiento científico, el conocimiento

* Henri Lefébvre, *Contribución a la estética,* trad. de Marcos Winograd, Ed. Procyon, Buenos Aires, 1956, pp 94-104.

"por conceptos". Nos deja presentir un grado absoluto de conocimiento.

En nuestra época, el arte *abstracto,* arte intelectualista por esencia, tiende todavía a confundir la emoción estética con una percepción muy intelectualizada de los objetos (único "lugar común" por otra parte, entre individuos individualistas, aislados, separados).

Por el contrario, el romanticismo y sus epígonos, han difundido una teoría radicalmente opuesta a la de la filosofía clásica. La actividad estética sería original, *sui generis,* completamente diferente del conocimiento. Se aproximaría al sueño. O más vale el pintor exploraría un "mundo pictórico", el músico un "mundo musical", etcétera, todos diferentes y constituidos fuera del conocimiento. La obra de arte, en tanto que moviéndose en un "mundo" autónomo (pictórico, musical, etcétera), escaparía por esencia al análisis, al conocimiento. La crítica, la historia, la teoría, no podrían alcanzarlo sino desde fuera, e intentar describir aproximadamente, es decir de manera incompleta, sus "estructuras".

Sólo el materialismo dialéctico puede determinar los caracteres originales de la actividad estética y de las obras de arte, sin aislarlos y situarlos en lo incognoscible.

En toda obra de arte hay conocimiento, es decir, elementos de conocimiento y de ideología. Y esto porque se une a la vida, a la práctica, a las ideas y a la representación de una época. Pero el arte no se reduce a un conocimiento confuso o a un conocimiento o una ideología aplicados. No se confunde, en las diferentes épocas, con la ideología, con los conocimientos mezclados con ilusiones. Superestructura como la religión, el derecho o la economía, se distingue de ellas por sus caracteres determinables. Con el arte se mezclan el juego, la fantasía, la imaginación que se sirve de ficciones tanto para salir de lo real como para entrar en ello profundamente (Cervantes, Rabelais, Swift). Tiene un fundamento en un sentido tan profundo como el conocimiento y la ideología, ya que se esfuerza por aprehender el contenido total de la vida en toda su riqueza en un momento dado, comprendido el conocimiento y la conciencia claras, comprendido igualmente lo que queda "inconsciente" en ese momento.

La actividad estética y el conocimiento sumergen sus raíces en las fuerzas productivas y en la *praxis* (social) en la vida misma en un momento determinado. No pueden pues separarse ni confundirse. Porque el materialismo dialéctico plantea *el ser* (natural y social) del hombre antes de conocerlo, puede aclarar la diferencia y las relaciones del arte con el conocimiento. El arte, fundado sobre la

sensibilidad, la emoción espontánea y la práctica alcanza más o menos profundamente el ser total **del** hombre en un momento determinado de su desarrollo; él "lo expresa" —clara y conceptual— por definición. Mientras el arte y la actividad estética investigan en las profundidades todavía oscuras del ser (natural y social: en la relación activa del hombre con la naturaleza y su propia naturaleza y hasta las virtualidades encerradas en esa relación), el pensamiento y el conocimiento examinan los productos de la actividad, incluso los del arte penetran poco a poco. Mientras el arte se esfuerza por poner al día y expresar en un objeto único toda la actividad, aun cuando no lo consiga quizá nunca. El arte contiene pues, menos y más riquezas a la vez. Pero en tanto que supone una elaboración consciente del contenido, el arte implica ideas, representaciones, conocimientos, ideología. En tanto que expresa lo que el conocimiento no ha podido aún alcanzar, el arte difiere del conocimiento y bajo este aspecto puede incluso superarlo. Si hay en el arte, con mayor frecuencia, un *retardo* respecto de la vida, respecto del desarrollo social y de sus posibilidades, puede también tener un *avance,* una exploración de posibilidades. El arte no expresa solamente lo cumplido. Puede también proponer (tipos, modelos, ejemplos).

De esta manera, pues, el arte se vincula al conocimiento. Nada en la obra, en la actividad creadora, en la historia (social) del arte, se revelará impenetrable, incognoscible, inaccesible (trascendente), aunque el artista, por motivos generalmente muy comprensibles, hubiera querido lo incomprensible.

Pero al propio tiempo, el arte difiere del conocimiento. Toma otra actividad. Crear o sentir "estéticamente", no es reflexionar y pensar (si bien las reflexiones y los pensamientos pueden intervenir). El arte y el artista, en ese sentido no usan los conceptos o los recorren sin detenerse.

La obra se coloca delante del conocimiento como un hecho para conocer. El pensamiento se esfuerza por aprehender, por comprender, por explicar ese hecho (pictórico, musical, literario, etcétera), se encuentra delante de un "producto" particularmente rico de la actividad humana, en el cual se unen un fragmento de la naturaleza sensible y un resultado del trabajo humano. Como toda realidad la obra de arte propone al conocimiento una serie de cuestiones y de problemas; el análisis de su contenido es ilimitado. En cuanto a su *explicación,* es decir, su conocimiento completo, no significa sino un límite imposible de alcanzar, lo mismo que el conocimiento completo de todo objeto real. El conocimiento completo implicaría el agotamiento de este objeto natural y humano a la vez. Es decir,

que el conocimiento no puede coincidir sino en el límite (imposible de alcanzar) con la actividad creadora del arte y con el objeto de arte. Y esto porque esta actividad forma parte integrante del *ser* (natural y humano). El conocimiento y la actividad creadora *difieren* sin que por esto se *separen.*

Es decir, que la obra de arte, como tal, se dirige *inmediatamente* a una función distinta de la inteligencia o de la razón (aunque, nuevamente, ningún abismo las separa), la "sensibilidad". La inteligencia y la razón proceden por análisis y se mueven a través de intermediarios: razonamientos, deducciones, conceptos. El artista se sirve de sensaciones, de emociones o de imágenes. La obra de arte es, ante todo "presencia", es decir, poder emocional directo. De igual modo, se dirige como tal a una actividad distinta de la actividad práctica inmediata, de la acción. Se "contempla", se mira o se escucha. Y sin embargo, nada la separa de la práctica o de la acción. Por el contrario, extrae de ellas una parte de su riqueza y de su contenido.

La actividad productora de arte es de esta manera una actividad diferenciada, pero no autónoma o absolutamente *sui generis.* Como siempre, la metafísica del arte aislado corta las relaciones y lleva a lo absoluto un elemento aislado.

Todavía de la misma manera, la actividad de aquel que escucha o contempla una obra de arte (el receptor) difiere de un conocimiento del objeto o de la actividad creadora. Difiere de esta actividad creadora, pero sin un corte absoluto. Se trata de una sola y misma actividad, más pasiva en un caso (cuando el individuo "recibe" y comprende las obras ya cumplidas) o más profundamente activa y productiva (cuando el individuo "crea", es decir produce, trabaja una materia, elabora su experiencia de hombre viviente). El mismo individuo puede encontrarse ora en una situación, ora en otra; adopta indistintamente la actitud activa y la pasiva. Ninguna razón, pues, para separar por un abismo al "creador" del "receptor" (espectador, lector, etcétera). El hecho de que algunos seres humanos, por suerte, por don, por azar o por necesidad alcancen el nivel de la actividad creadora no debe dar lugar a una metafísica de la creación. No omitamos la indispensable comunidad sin la cual no hay comunicación ni, en consecuencia, creación posibles. Hemos ya mostrado, que las condiciones de esa comunidad desaparecen con la burguesía declinante y el individualismo exacerbado. Para reencontrarlas y formarlas en un plano superior, es necesario una clase nueva, un hombre nuevo y nuevas relaciones entre lo social y lo individual. El estetismo y la teoría de la pura genialidad

ya han tenido su momento. La lectura, la audición, la contemplación "recrean" la obra —en lugar de soportarla como una realidad "trascendente"— y no pueden* comprenderse sino de esta manera (con una reserva: los procedimientos artísticos permiten ciertos "efectos"; y el autor debe disimular con cuidado sus intenciones y sus procedimientos, so pena de aniquilar el efecto, lo cual vuelve a introducir la diferencia y la diversidad en la unidad).

Este análisis confirma la tesis según la cual el arte no es una ideología, es decir, una forma más o menos ilusoria del conocimiento, pero sin embargo es una *superestructura;* tiene relaciones con la ideología, tiene un *contenido ideológico* (más o menos claro y consciente, más o menos conscientemente político). La obra de gran estilo tiene frecuentemente el contenido ideológico más rico y "expresa" bajo forma sensible una concepción del mundo.[1] Contentémonos con decir "frecuentemente": ¡un desnudo de Tiziano puede ser que no tenga un contenido ideológico muy complejo!)

Además no es siempre fácil, para nosotros, encontrar, *conocer* ese contenido ideológico, ya que es necesario, para reencontrar ese contenido profundo, reconstituir el movimiento de la historia y las *tendencias,* discernir los elementos superados de los nuevos, lo muerto y lo viviente, lo ilusorio de lo real. Retomemos el caso de Diderot. En esta individualidad tan rica, se disciernen tres aspectos. Redactor en jefe de la *Enciclopedia,* toma la dirección de un frente único de los progresistas de la época, que agrupa sacerdotes (el abate Yvon, el abate de Prades), idealistas (D'Alembert), aristócratas reformistas, con sus ideólogos (Duhamel de Monceau, teórico de la nueva agricultura, los fisiócratas). Este frente representaba los intereses de una fracción de los feudales (propietarios latifundistas), los de la burguesía progresista, los de la pequeña burguesía y de una gran parte del pueblo. Representaban a la nación.

En tanto que redactor de los *Pensamientos sobre la interpretación de la Naturaleza,* aparecidos clandestinamente en Londres en 1754 y de otros escritos materialistas, Diderot aparece un poco diferente: como el filósofo de la burguesía ascendente, revolucionaria, vinculada al desarrollo de la industria, de las técnicas, de las ciencias. Al mismo tiempo, acepta las ilusiones más idealistas de esa clase, su moral, sus prédicas sobre la razón y la virtud; comparte

[1] Sobre Dante, ver sobre todo el prefacio de Engels para la edición italiana del *Manifiesto Comunista* (1892), en la *Recopilación* de Lifschitz, p. 174, con un texto de Marx. Dante, último poeta de la edad media, primer poeta del mundo nuevo, expone una concepción teológica (ideológica) ya superada, introduciéndole pasiones nuevas, nacionales, políticas.

esa ideología que confunde las cualidades burguesas (reales por aquel entonces) con lo universal, con la razón, con las condiciones de la felicidad humana. Pone en escena en su teatro esas ilusiones, la parte más caduca, la más prescriptiva de su obra.

Empero escribe también *El sobrino de Rameau.* Se identifica parcialmente, mientras lo desprecia, con el bohemio, que se burla y ridiculiza despiadadamente la sociedad de la cual por otra parte él, Diderot, glorifica las virtudes.

El sobrino de Rameau, ese bufón, ese saltimbanqui, ese burlador despiadado de aquellos a quienes divierte y de quienes él es el parásito, los ricos y los poderosos, es Diderot, y no lo es. Él ataca despiadadamente la moral, *la hipocresía de toda sociedad de clases.* Va más lejos y más profundamente que su teatro al alcanzar no sólo a la aristocracia putrefacta, es decir, al destino de esa burguesía, su futura decadencia, su descomposición. En tanto que autor de *El sobrino de Rameau,* ¿qué es Diderot? Un pequeñoburgués desclasado, bohemio, hombre de letras, bufón de los ricos y de los grandes, a quienes confunde en el mismo desprecio y a quienes ataca hasta en su esencia por intermedio de su doble: el negador absoluto. Por esta negación radical, alcanza hasta las raíces toda ideología de clase, toda sociedad de clase. Critica profundamente esta clase, de la cual por otra parte, él es el moralista. De allí el interés actual de esa obra, en el momento en que esa clase, la burguesía, se descompone."

Este breve análisis muestra la complejidad de los contenidos ideológicos, y como una negación —un realismo *crítico*— puede tener un contenido más rico que una afirmación ilusoria. Muestra también que el lado ilusorio de la ideología —no digamos la ideología— es también su lado caduco, empobreciéndose rápidamente, incomprensible. El idealismo moralizador de *Padre de familia* explica la mediocridad teatral de esta pieza, al igual que su ridículo ideológico.

En las grandes obras clásicas, en las obras de gran estilo, la imaginación no surge de lo real. Por el contrario. Medio para superar lo inmediato y la deformación de lo real, la imaginación introduce a los grandes creadores en las profundidades de la realidad y les permite distinguir las tendencias profundas. La intervención de lo imaginario es uno de los aspectos que distinguen el *realismo* del *naturalismo.* El escritor naturalista tiende a excluir lo imaginario porque para él lo real excluye la imaginación y, dado que la imaginación surge de lo real, de esta manera permanece en la superficie

de lo real. Rabelais, Swift, por ejemplo, unieron la más vasta imaginación y el realismo (crítico) más profundo.[1]

El elemento imaginario forma parte del contenido ideológico: del contenido, ya que de él no surge —de la ideología, ya que la imaginación le pide prestados sus temas, sus anécdotas, sus "asuntos" a las ideas más corrientes de un momento determinado (Gargantúa, por ejemplo, personaje del folklore).

Cuando una civilización y una cultura han desaparecido, con su concepción del mundo, algunos *conocimientos* son indispensables para comprender los elementos ideológicos esparcidos en las obras de esa cultura. Así, la comprensión de la epopeya o de la tragedia griegas supone el conocimiento de mitos que ya no vivimos. Las obras exigen comentarios, "explicaciones". La emoción estética se aproxima entonces al conocimiento y a la historia de las ideologías.

Sin embargo, es necesario no confundirlas. La sensibilidad estética va de lo sensible a lo intelectual (o significación ideológica). El conocimiento sigue el camino inverso. Quien lo olvida se transforma en un pedante. ¡Y se sabe hasta qué punto el estudio de las obras clásicas está erizado de pedanterías! Sensibilidad y conocimiento pueden entonces volver a encontrarse, enriquecerse recíprocamente; la segunda no puede suplir a la primera. Es una evidencia casi grosera. La obra más conocida, la más importante históricamente, deja de tener un sentido estético, si no ha conservado una cierta frescura, es decir, si no se ofrece más directamente a la sensibilidad.

Es necesario saber, aprender pues, que una cierta catedral, "biblia de piedra", resume una cosmogonía y enseñaba por la escultura y el vitral lo que los hombres de aquellos tiempos no podían todavía leer en los libros (quizá ya no recibían una tradición oral viviente). Es necesario saber que las obras, "puramente" estéticas en apariencia, tuvieron un sentido político muy preciso (por. ejemplo

[1] Un ejemplo entretenido: "En ese silencio y en esa soledad de mis pensamientos, va consideraba que no debía haber nada de verdadero en lo que yo había escuchado contar de la vida de los pastores . . . como pasaban lo más claro de sus vidas cantando y tocando la gaita, zampoñas, rabeles y chirumbelas y con otros instrumentos extraordinarios .. . Digo que todos los pensamientos que he dicho y muchos más me causaron ver que los pastores llevaban una vida muy diferente . . . Porque si los ITLLÍOS cantaban, no eran canciones acordes y bien compuestas sino un *Cata cual lobo do va Juanica,* y no al son de cornamusas, rabeles o gaitas, sino al que hacía el dar un cayado con otro, o dos tejuelas puestas entre los dedos.. Parecían no cantar, sino gritar. Pasaban lo mejor del día espulgándose o remedando sus abarcas." Es un perro, Berganza que habla, en el asombroso diálogo de los perros de *El casamiento engañoso,* de Cervantes.

las obras de Virgilio o la mayor parte de las obras del teatro isabelino). Es necesario descubrir los desplazamientos perpetuos de sentido que han sufrido las obras de arte, las pérdidas de contenido; particularmente la pérdida de una parte de contenido ideológico y político ha fortificado la ilusión de una actividad estética "pura" (de un "arte por el arte"). Pero el estudio de los simbolismos y de las representaciones ideológicas no puede suprimir jamás la referencia a la obra sensible, siempre más rica que la abstracción. En resumen, *el arte tiene un contenido ideológico* y no es una ideología propiamente dicha. Por ello las obras sobreviven a las ilusiones ideológicas.

Algunos elementos ideológicos de una obra, más precisamente el lado *ilusorio* de la ideología (de una clase destinada históricamente a declinar) que se ha incorporado a una obra, representa pues en ella el lado transitorio y caduco. En consecuencia no es exacto decir que el lado ideológico de una obra es en general su lado caduco. Esto no es verdad sino para la ilusión ideológica que precisamente en general no está integrada profundamente en la obra de arte y no se vuelve contenido. Esos elementos son relativos: a una época y a una clase, a las condiciones sociales de esa época, a la personalidad del autor, etcétera. Pierden todo interés directo con el fin de esa época. Surgen entonces del estudio histórico, es decir del conocimiento. Este conocimiento suscita una ilusión frecuente, se exhuman las obras pasadas, los eruditos vuelven a encontrar su aspecto ideológico: por un momento les dan una seducción y les restituyen el poder de suscitar la emoción estética. Pero bien pronto ese poder ficticio desaparece; y esas obras prescriptas van a reunirse con sus análogas en el inmenso, inconcebible museo de las mediocridades desaparecidas.

El conocimiento y la erudición deben evitar ese **error** y no *actualizar* falsamente las obras pasadas, proyectando en el pasado las preocupaciones de hoy. Y sin embargo sucede que esta actualización del pasado, mostrando analogías y correspondencias con el presente, sacude el polvo de las obras antiguas y les da cierta frescura. Una "introducción" histórica puede tener también una real eficacia estética. De esta manera la tragedia griega toma una vida más intensa en cuanto se cesa de reducirla a simples mitos, o de considerarla como la generalización de hechos diversos —violencias o asesinatos—. de la sociedad griega, para mostrar las luchas por la democracia, la justicia, la libertad— por el hombre. Esta actualización enriquece la obra, o más vale, vuelve a encontrar su riqueza. Es decir que el conocimiento, frente al arte, es siempre de doble filo.

Enriquece o destruye la emoción, según el momento y la manera Por ejemplo, destruye, al comprenderlos como tales, los prestigios ideológicos y las ilusiones, y sin embargo, comprendiéndolos, los vuelve a hallar y los resucita.

IV. VALORES ESTÉTICOS, JUICIO ESTÉTICO Y CRÍTICA DE ARTE

LOS TEMAS

Valores estéticos
Juicio de gusto y juicio estético
Los juicios estéticos como expresiones de sentimientos
El juicio lógico y el juicio estético
Cómo se mira un cuadro
La estética y la crítica
La función de la crítica

LOS PROBLEMAS

Tres tipos de cuestiones, estrechamente relacionadas entre sí, se abordan en el presente capítulo. Samuel Ramos examina el problema de los valores estéticos pronunciándose contra la separación radical, entre los valores estéticos y los extraestéticos. Con este motivo se plantea cuestiones de este género: ¿los valores estéticos son exclusivos del arte?;_¿en el arte sólo se manifiestan valores estéticos?; si en el arte se presentan valores no estéticos ¿participan éstos esencialmente en la constitución de la obra artística?; y si así sucede ¿de qué modo concurren a formar el sentido artístico de ella?

Kant se cuenta entre los primeros que han delimitado el juicio de gusto en el que algo se enuncia o declara como bello del mero juicio de gusto de los sentidos en el que algo se declara simplemente como agradable, y lo ha distinguido asimismo del juicio acerca de lo bueno. Ahora bien, el problema central que se plantea Kant, hecha la anterior distinción, es cómo un juicio de gusto (estético), que no presupone un concepto, puede tener una validez universal; cuando se dice que una flor es bella se pretende que este juicio tenga la aprobación de los otros (es decir, que sea válido universalmente), a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, con un juicio de gusto de los sentidos como éste: "el vino de Canarias me gusta". Ahora bien, ¿de qué tipo es esta universalidad si no es objetiva, como la de un juicio lógico, ya que no presupone un concepto, y en qué se funda su validez universal? He ahí el tipo de cuestiones, planteadas en el siglo XVIII, que hoy no pueden dejar de preocupar como preocupaban a Kant.

Alfred Ayer y Max Bense se mueven en un marco problemático análogo, pero mientras el primero llega a la conclusión de que se trata de un falso problema ya que los juicios estéticos por ser mera expresión emotiva no pueden tener una validez objetiva y, por tanto, ningún tipo de universalidad, Max Bense fija la atención en la naturaleza del juicio estético. Con este objeto, establece sus relaciones diversas con el juicio lógico, sin caer en la conceptualidad de Kant ni en el emotivismo de Ayer.

Los problemas de la crítica de arte son abordados en los textos restantes del presente capítulo. ¿Qué valor artístico tiene el tema en la consideración de la obra de arte? ¿Qué es lo que interesa, ante todo, en ella, particularmente en un cuadro: el tema representado o la forma como se ka concebido éste? El sistema de crítica que propone Lionello Venturi, respondiendo a estas cuestiones, se basa en la distinción de tema y contenido y en la unidad de contenido y forma. Gaëtan Picon responde a la cuestión ¿qué es criticar o pronunciarse sobre el valor de las obras? Tras de una breve presentación de lo que fue la crítica en el pasado, y de lo que se concibe como crítica en nuestro tiempo (crítica del contenido, crítica del sentido, crítica psicológica, crítica sociológica, impresionista, etcétera), sostiene que la crítica se halla ligada a la particularidad de la obra y que no hay ninguna otra categoría que no sea la obra misma.

Finalmente, John Dewey insiste también en la especificidad de la obra de arte y, con este motivo, sale al paso de dos grandes falacias de la crítica estética: la reducción y la confusión de categorías. Pero todas sus consideraciones apuntan a desentrañar la verdadera función de la crítica. ¿Qué es en definitiva lo que el crítico hace? ¿Cuál es su oficio o la función de la crítica? ¿Se trata sólo de apreciar o juzgar, o más bien contribuir a extender, ampliar o profundizar el poder de percibir una obra de arte? He ahí las cuestiones vitales a que responde Dewey.

LOS AUTORES

SAMUEL RAMOS *nació en Morelia en 1897 y murió en 1959. Fue discípulo de Antonio Caso y, durante largos años, hasta su muerte profesor de estética e historia de la filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Desempeñó asimismo los cargos de Director de esta Facultad y de Coordinador de Humanidades de la UNAM. En sus indagaciones filosóficas se ocupa principalmente de los problemas del hombre en general y del ser del mexicano en particular; se interesa también por la historia de la filosofía en México. En su estética rehuye los planteamientos metafísicos y normativos y se empeña en poner en concordancia sus ideas con la realidad del arte. Traduce y prologa* El arte como experiencia *de John Dewey y diversos trabajos estéticos de Heidegger. En su filosofía se advierte la influencia de Ortega y Gasset y de Max Scheler. Entre sus obras filosóficas principales figuran:* El perfil del hombre

y la cultura en México, *1934;* Hacia un nuevo humanismo, *1940;* Historia de la filosofía en México, *1943;* El problema del a priori y la experiencia, *1955. Sobre estética y arte:* Filosofía de la vida artística, *1950;* Diego Rivera, *1958;* Estudios de estética, *1963.*

IMMANUEL KANT (véase "Los autores", cap. I).

ALFRED J. AYER *nace en Londres en 1910. Profesor de la Universidad de Londres y, desde 1960, de la de Oxford. Se da a conocer con su obra* Lenguaje, verdad y lógica *en la que sostiene las tesis fundamentales neo positivistas del Círculo de Viena. En la segunda edición de esta obra, en 1946, y en otras posteriores se aparta de algunas de las tesis ortodoxas del positivismo lógico como el principio de verificación su tesis de lo* a priori. *Se orienta entonces hacia una teoría fenomenista y, finalmente, experimenta un fuerte influjo de la filosofía lingüística como análisis del lenguaje que describe hechos. Obras principales:* Lenguaje, verdad y lógica, *1936;* Los fundamentos del conocimiento empírico, *1940;* El problema del conocimiento, *1956;* El positivismo lógico, *1959;* Filosofía y lenguaje, *1963;* El concepto de persona, *1963.*

MAX BENE (véase "Los autores", cap. III).

LIONELLO VENTURI, *crítico italiano de pintura e hijo de otro famoso crítico e historiador de arte, Adolfo Venturi, nació en Módena en 1885 y en 1907 se doctoró en la Universidad de Roma. Muy joven fue nombrado subdirector de la Academia de Arte de Venecia y de la Galería Borghese de Roma. Fue profesor de historia del arte en la Universidad de Turin. Por negarse a prestar el juramento fascista se vio obligado a emigrar a Francia y a Estados Unidos. Aquí fue profesor de la Universidad Hopkins, de California, y de la Escuela de Altos Estudios de Nueva York. Al terminar la segunda Guerra Mundial, en 1945, retornó a su patria y se hizo cargo de una cátedra en la Universidad de Roma. Ha escrito diversos libros de crítica de arte, entre los cuales figuran:* El origen de la pintura veneciana; El gusto de los primitivos; Giorgione y el giorgionismo; La crítica y el arte de Leonardo de Vinci, *etcétera. Al español se han traducido entre otros:* Cómo se mira un cuadro. De Giotto a Chagall *(en 1954) e* Historia de la crítica de arte *(en 1949)*

GAËTAN PICON, *ensayista y crítico francés, nació en Burdeos en 1915. Ha publicado obras de crítica literaria sobre* Malraux *(1917) y* Bernanos *(1948), así como* Panorama de la nueva literatura fran-

cesa *(1950),* Panorama de las ideas contemporáneas *(1957) y* El escritor y su sombra *(1955).*

JOHN DEWEY, *filósofo norteamericano. Nació en Burlington (Vermont) en 1859 y murió en 1952. Profesor en Michigan, Chicago y, finalmente, en la Columbia University de Nueva York. Su filosofía hace de la experiencia la realidad central y significa una nueva versión del pragmatismo a la que Dewey llama instrumentalismo o naturalismo humanista. Su doctrina estética, estrechamente vinculada a su sistema filosófico, parte de la tesis del arte como una experiencia peculiar o forma de arreglo entre el hombre y el mundo. Dewey ha escrito numerosos trabajos sobre filosofía, sociología y educación. Sus obras principales en estos campos son:* Escuela y sociedad, *1900;* Ética, *1908;* Democracia y educación, *1916;* Naturaleza humana y conducta, *1922;* Experiencia y naturaleza, *1925;* En busca de la certeza, *1929;* Viejo y nuevo individualismo, *1930;* Filosofía y civilización, *1931;* Una fe común, *1934;* Liberalismo y acción social, *1938;* Lógica: teoría de la investigación, *1938;* Libertad y cultura, *1939;* Teoría de la valoración, *1939;* El hombre y sus problemas, *1946;* Ensayos de lógica experimental, *1954. Su teoría estética la expone en* Arte y experiencia, *1934, publicada —como gran parte de sus obras— en español.*

VALORES ESTÉTICOS

Samuel Ramos*

Antes de empezar esta exposición debemos declarar que el intento de definir los valores estéticos es casi una de las imposibilidades de la filosofía del arte. Mientras que los valores del arte se dan con plena evidencia a la intuición estética del artista o del contemplador, no sucede lo mismo cuando se trata de aprehenderlos racionalmente para determinar su esencia conceptual. En esto, los valores estéticos muestran que su cualidad sensible es alógica e irracional. El primer intento fracasado al abordar este problema fue el de Platón cuando pretendió filosofar acerca de la Belleza. Al descubrir Platón la idea de lo bello establece su aprioridad como principio normativo de los juicios de valor estético, pero deja indeterminado su contenido. A medida que aleja más la belleza de lo sensible para llevarla al mundo inteligible, su sentido concreto se va evaporando, hasta que convertida en Idea, nos aparece como una forma completamente vacía. Cualquier tentativa de repetir lo hecho por Platón tiene que llegar a idéntico resultado, es decir a una concepción puramente formalista del valor belleza. Ahora bien, el valor belleza no es un valor formal, sino un valor concreto, lo que es patente con sólo pensar que al llamar bellos a un poema, a una melodía o a un cuadro, en realidad se trata de cosas muy diferentes aun cuando las califiquemos con el mismo nombre. Lo que en estas cualidades aparece como esencial es precisamente lo que en cada caso las individualiza, no sus rasgos comunes. De ahí, pues, la dificultad de definir lo que es la belleza.

Por otra parte, el concepto de belleza tiene dos sentidos. En una acepción amplia se comprende bajo ese nombre toda la multiplicidad de los valores estéticos: la belleza de lo trágico, lo sublime, lo gracioso, lo elegante, etcétera. En una acepción restringida significamos por belleza un cierto valor estético concreto, por ejemplo, cuando nos referimos a la belleza de la figura humana tal como la entendieron los griegos, o los orientales, a los modernos, etcétera.

* Samuel Ramos, *Filosofía de la vida artística,* Col. Austral, Espasa-Calpe, Argentina, Buenos Aires, 1950, pp. 98-108.

Este sentido multivoco complica más todavía la tarea de reducir el valor estético a una expresión racional. Pero ¿de dónde viene entonces la unidad que atribuimos al valor estético? Todos tenemos la convicción de que la poesía, la música la pintura, poseen esa cualidad común que llamamos belleza, por más que ésta sea objetivamente una cualidad muy distinta en esas artes. Sin duda alguna esta convicción de la unidad de la belleza nos viene de que psíquicamente vivimos del mismo modo aquellas cosas tan diferentes, o sea, que ante éstas se produce en la conciencia la misma reacción espiritual. No fue tan descaminado Kant al buscar la definición de lo bello, en el sentimiento que ciertos objetos provocan en nosotros, sólo que aquel filósofo llegó a desconocer la objetividad de tal valor. Parece, en efecto, no haber otro camino para entender los valores estéticos que partir de las reacciones emocionales que corresponden a ellos, sólo que esto tiene el peligro de conducir, como sucedió a Kant, a un subjetivismo que niega la existencia de esos valores en los objetos mismos reconocidos como bellos. Sin embargo, esto puede ser superado si consideramos las razones siguientes. En primer lugar ya el mismo Kant señaló que nuestros juicios estéticos, son emitidos con la convicción de que tienen una validez general, es decir, que cuando califico a un objeto como bello no quiero significar que a mí me parece bello, sino que su belleza debe ser reconocida por todos aquellos que tengan capacidad para juzgar. Ahora bien, la validez universal de los juicios estéticos no se funda, como pensaba Kant, en ciertas condiciones subjetivas, como, por ejemplo, un sentido común de la belleza, sino al contrario en las condiciones del objeto. Si un cuadro es unánimemente considerado como bello es que en él deben residir cualidades objetivas, que a todo sujeto preparado para sentirlas le obligue a reconocerlas como bellas.

No se me ocultan las dificultades que se presentan también para definir los valores estéticos desde el punto de vista de sus reacciones subjetivas. Al afirmar Kant que lo bello es todo lo que despierta en nosotros un sentimiento desinteresado, dice muy poco, apenas señala una determinación negativa del sentimiento de la belleza. La interpretación que debe darse a esa clásica definición kantiana es que lo bello es aquello que place en la mera contemplación y nos es indiferente su existencia o no existencia, puesto que su valor radica en el mero hecho de ser representado. En la misma idea que después aparece clarificada en Schiller, quien considera a lo bello como lo que se da y nos complace en la mera apariencia. En esta misma dirección se encuentra el pensamiento de Nicolai Hartmann cuando al ocuparse de la cuestión dice: "Los valores que se adhieren a los

objetos estéticos no son en general valores de lo que es en sí, como acaso, los. valores de bienes, los valores morales, sino valores de un mero objeto como objeto, de una apariencia como apariencia." Establece Hartmann de este modo un rasgo peculiar de los valores estéticos que consiste en estar adheridos no a la realidad en sí del objeto, sino a lo que es el objeto *para* el contemplador. Pero decir que los valores estéticos sólo aparecen en la relación sujeto-objeto, no significa que los valores estéticos sean subjetivos, sino simplemente, que son valores referidos a un sujeto. Los valores estéticos son valores que se realizan exclusivamente en la esfera de lo ideal a diferencia de los valores morales en que el deber impone hacerlos pasar de lo ideal a lo real. Para el espectador ni siquiera existe la exigencia de realizarlos, sino solamente la de ser reconocidos por medio de la intuición estética. Un modo de pensar semejante se expresa en la única referencia que hace Scheler a los valores estéticos en su *Ética:* "De este modo, los valores estéticos según sus leyes esenciales son: 1. Valores de *objetos.* 2. Valores de objetos cuya posición en la realidad se halla excluida (de cualquier forma) y que por tanto se dan como 'apariencia' o bien el fenómeno de su* realidad es contenido parcial del objeto fenoménico dado (en la imagen). Así, por ejemplo, ocurre en el drama histórico. 3. Valores que son propios de los objetos únicamente en virtud de su *plasticidad intuitiva."* O sea, según esta última indicación, los valores estéticos son valores de una apariencia, pero sólo en cuanto que ésta es una apariencia sensible. Es decir, la idealidad de los valores estéticos no es una idealidad intelectual o de otra especie, sino precisamente de orden sensible.

La estructura de una obra de arte es siempre compleja, pero es preciso, para que alcance su auténtico valor, que los elementos heterogéneos que la componen estén fundidos en una plena unidad. No obstante que una reflexión crítica posterior al momento de contemplarla la descompone en varias partes y hace recaer en ésta o aquélla el valor estético fundamental, en verdad el acto de la contemplación consiste en un sentimiento que vive el arte como un todo, como una unidad. Debe, entonces, concebirse la obra de arte como una estructura ideal en que primero es el todo y luego las partes, de manera que éstas no pueden valer aisladamente, sino sólo en función o correlación con el conjunto. Únicamente por abstracción puede hablarse del valor de la forma, del valor del contenido, del valor de la expresión etcétera. Lo cierto es que no puede haber valor estético fundamental si cada uno de los elementos que un análisis posterior separa, no se hallan armonizados en un todo com-

pacto. ¿Puede acaso subsistir una poesía de magnífica forma con un tema despreciable?, o, al contrario, ¿tener valor una poesía de tenia grandioso en una forma insignificante?

La unidad del valor estético de una obra determinada no excluye la existencia de una pluralidad de valores, al contrario, la exige, pues no se puede hablar de unidad donde no existe la variedad. La contemplación estética puede realizarse en diferentes grados de conciencia desde la vaga impresión del espectador impreparado, pero sensible al arte, hasta la intuición, enriquecida por el conocimiento artístico en el crítico. La unidad original de la impresión estética se produce también en el espectador crítico, pero la conciencia de éste percibe las diversas calidades de la obra de cuya resultante surge su valor. La misma riqueza de su experiencia artística le permite captar los matices que individualizan los valores de cada obra y apreciarlos en toda su excelencia Entonces aparecen en detalle los valores parciales de la obra, valores de la forma, del contenido, del material expresivo, de la técnica, y además de éstos, los valores de la personalidad del artista. El valor estético predominante lo constituye tal vez la modalidad con que el artista utiliza y funde todos aquellos elementos en una unidad singular. Es justamente la personalidad lo que determina esa fusión de las calidades particulares en ese valor total que llamamos belleza. Hemos dicho que el artista se encuentra con un lenguaje artístico y una técnica ya establecidos, de manera que sólo tiene que manejar este material dado para la realización de su intuición personal. Esta nota singular es por fuerza una de las notas esenciales del valor estético, en contraste con otros valores por ejemplo los éticos, que pueden muy bien existir en ciertas formas genéricas de la acción.

El desarrollo de la teoría general de los valores en la filosofía contemporánea impulsó a varias disciplinas particulares de ésta, a convertirse en ciencias preferentemente axiológicas. El éxito de la Ética de los valores indujo a seguir su ejemplo en el dominio de la filosofía del arle. Pero aquí, al convertirse la Estética en Estética de los Valores, hace crisis la aspiración de unidad que es propia de toda ciencia frente a la irreductible multiplicidad de los valores estéticos. En primer lugar se pone en duda que los valores de la belleza sean característicos del dominio del arte, puesto que en éste se dan también valores de otra especie como los valores religiosos, morales, vitales, políticos, etcétera. La opinión de los artistas mismos se encuentra dividida y mientras unos practican la idea de un arte puro, en el que prevalezcan los valores estéticos con exclusión de todos los demás, otro grupo numeroso de artistas sostiene y prac-

tica la teoría de que el arte debe servir a fines útiles para la sociedad humana, ya sea en un sentido moral, político o pedagógico, y considera que la idea del arte por el arte hace perder a éste todas sus virtudes de eficacia humana. La historia parecería justificar con hechos este punto de vista, ya que en largas épocas, el arte está destinado, por ejemplo, a fines religiosos y nadie piensa en ese momento que pueda servir para otra cosa. Aunque la historia del arte muestre también numerosos ejemplos que son en su mayoría creaciones desinteresadas que sólo aspiran a realizar un ideal de belleza, de todos modos subsiste la contradicción de tendencias y a la estética no le queda otro remedio, si desea llegar a una teoría del arte válida universalmente, que trata de resolver la contradicción, no con el sacrificio de una posición en favor de la otra, sino con una dialéctica capaz de llevar los términos opuestos a una síntesis superior.

Las más autorizadas valoraciones humanas han concedido siempre a la belleza un rango propio y una finalidad exclusiva, bastando que se realice con plena autenticidad en una obra, para que se conceda a ésta mérito artístico, con indiferencia de que ahí se manifiesten otros valores. La exigencia de que el arte realice valores morales, sociales, políticos, etcétera, puede tener una justificación, pero es secundaria, ante la exigencia primordial de realización de la belleza. De otro modo ésta se degradaría a servir como instrumento para propósitos ajenos al arte y se equipararía lo bello con lo útil. El valor de la belleza es sin duda un valor autónomo que corresponde a intereses espirituales de un orden peculiar, los cuales encuentran su manifestación adecuada en el arte como arte. Lo que constituye un error de las tendencias puristas del arte es pretender excluir radicalmente los valores extraestéticos de la obra, de manera de reducir el contenido de ésta a los valores de la belleza. Si, en efecto, estos valores son autónomos y tienen su propia dignidad, tal cosa no significa que sean valores solitarios y aislados sin relación con los demás. Todo lo contrario, los valores estéticos están conectados con los otros y su presencia en la obra de arte lejos de disminuir su calidad estética le da mayor vida y humanidad.

Por más que el arte resulte de una función orientada a un fin especial, se debe tener en cuenta que en ella participa la totalidad del espíritu y éste se comunica íntegramente en la obra. El espíritu puede en la acción parcelarse en diversas formas de vida, pero sin que cada una de éstas rompa la conexión con las demás. El predominio momentáneo de una actividad no hace que las otras desaparezcan; quiere decir solamente que se suman en la dirección impuesta por el interés predominante. Lo que se ha llamado "des-

humanización del arte" es la exageración de la tendencia purista cuando ésta se propone excluir todo valor que no sea el meramente estético. Pero esta tendencia extrema conduce a la anulación del arte. El arte verdadero sólo puede consistir en el logro de fines estéticos pero que no excluyan de sí otros fines humanos. En una palabra, el arte tiene que mantenerse siempre dentro de los límites de la vida humana, que representa y expresa. Ya se ha dicho que por un proceso de abstracción separamos los ingredientes humanos de los valores estéticos de la obra, los cuales en verdad forman una unidad indisoluble. Y de hecho el espectador ingenuo vive la impresión estética como un todo, en el que los diversos elementos constituyentes no aparecen separados, sino fundidos en una apretada unidad. No se puede decir que la impresión estética resulte exclusivamente de los valores artísticos que ostenta la obra, sino de la suma de cualidades que la componen, aunque algunas de ellas, consideradas en sí mismas, no sean estéticas. Juntamente al entrar en la composición de la obra esas cualidades adquieren, por la acción modeladora del espíritu, una función estética que antes no tenían.

Problemas relacionados con los valores estéticos

Los valores estéticos son objeto de la consideración filosófica desde que la noción de lo bello adquiere conciencia en el pensamiento de los griegos, con un relieve prominente en los diálogos de Platón. En algunas épocas posteriores de la historia, la estética se ha identificado casi de modo exclusivo con la filosofía de lo bello. Pero la tendencia predominante en el pensamiento moderno en circunscribir la estética a la reflexión filosófica sobre todos los aspectos del arte y enfocar el tema de la belleza como uno de éstos. La ventaja de preferir este punto de vista es que se aborda el problema de la belleza directamente en el campo concreto del arte, y no como lo hacía la estética de lo bello en el terreno de la metafísica. Ahora bien, considerado desde el punto de vista del arte, lo bello no es una especie, sino un género, que abarca una pluralidad de valores estéticos, como, por ejemplo, lo dramático, lo trágico, lo cómico, lo gracioso, lo elegante, etcétera. Creo que a propósito de los valores estéticos habría que contestar las siguientes cuestiones, que surgen apenas se empieza a meditar sobre aquel tema: 1. ¿Los valores estéticos son exclusivos del arte o pueden manifestarse fuera de éste? 2. ¿En el arte sólo se manifiestan valores estéticos o también otros valores diversos? 3. Si en el arte se presentan valores no estéticos ¿partici-

pan éstos como elementos esenciales en la constitución de la obra de arte? 4. Si así sucede, ¿de qué modo concurren a formar el sentido artístico de la obra?

1. Lo bello natural. La metafísica de lo bello ha admitido siempre la noción común de que este valor cubre una extensión mayor que el dominio del arte, puesto que constituye en verdad una propiedad universal del ser. No implica, desde luego, esta concepción que todos los seres sean bellos, pero sí que todos pueden serlo o aun que debían serlo. Al parecer, esta idea se inspira en el ejemplo de la naturaleza que crea con fantasía inagotable seres inanimados o vivientes, en los que la forma y el color se combinan en armonías cuyo sentido no puede depender de una mera finalidad útil. A esto se agrega que en el mundo vegetal y animal los seres que lo integran parecen alcanzar la plenitud, como si el impulso creador lograra una coincidencia absoluta entre la intención y la realización, que es lo que hace perfecta a una obra. En general, la naturaleza nos parece bella cuando dejamos de pensarla en su realidad y nos aparece como expresión o símbolo de un espíritu que se oculta en ella. La naturaleza en su realidad es silenciosa, pero el hombre la dota de una voz, la convierte en un lenguaje que habla de cosas recónditas y misteriosas. Así, pues, la contemplación estética de la naturaleza participa en mucho del animismo y el antropomorfismo. Lo bello natural no es sino la trasposición, de ideas, sentimientos, aspiraciones humanas al mundo de la naturaleza.*

En la esfera del hombre se encuentra la belleza esporádicamente, cuando parece que algunos individuos han alcanzado alguna perfección física o moral. La estética de Platón fue en realidad una investigación de la Idea de la belleza, no para hacer de ella un ideal del arte, sino para proponerla como ideal de la vida humana que quisiera el filósofo ateniense ver convertida en la máxima obra artís-

* Me parece que la consideración estética de la naturaleza y, por consiguiente, la atribución a ella de los valores de lo bello, es posterior a la experiencia del *arte.* La exaltación de la naturaleza que registra la historia de algunos pueblos primitivos, es primariamente mística, no estética. La idealización que de ella han hecho los modernos, a partir del romanticismo es, evidentemente, consecutiva a la experiencia del arte. Por lo tanto creo indudable que cuando se habla de lo bello natural, es que se contempla a la naturaleza bajo el prisma del arte, y no al contrario. Admiramos un paisaje o una escena de la realidad como si fuera un cuadro. En este sentido parece expresar una verdad la paradoja de O. Wilde, cuando dice en *Intentions* que no es el arte el que imita a la naturaleza, sino la naturaleza la que imita al arte.

tica. El valor de la Belleza es, ante todo para Platón, un valor normativo de la existencia humana.

2. *Valores no estéticos en la obra de arte.* Puesto que la obra del arte es una creación personal en que interviene la totalidad del espíritu, no resulta extraño que en aquella aparezca todo el repertorio de valores de la vida humana. El análisis de cualquier producto artístico seleccionado, de no importa que época, confirma plenamente esa presunción, revelando la presencia de valores morales, vitales, hedonísticos, religiosos, etcétera. Por la presencia de esta pluralidad de valores se explica la génesis de diversas teorías estéticas unilaterales que pretenden cada una por su parte convertir uno de estos valores en el valor esencial del arte. Pueden interpretarse así aquellas doctrinas que sin desconocer la exigencia fundamental de que la obra posea la belleza para ser calificada de artística, juzgan, sin embargo, que la calidad de la belleza está bajo la dependencia de otra calidad distinta, o bien casi se confunde con ella. Es así como, por ejemplo, en la doctrina platónica la belleza resulta condicionada por el bien, mientras que en la filosofía de Plotino el arte es concebido como una aproximación a la vida religiosa, en cuanto que su finalidad lo trasciende para rematar en el dominio de esta última. Las doctrinas llamadas racionalistas, hacen consistir el valor del arte en cierto ordenamiento racional, como sucede en el caso de la estética francesa de la Ilustración que llega hasta definir la belleza como lo verdadero. Otra modalidad de esta tendencia es la que se manifiesta en ciertos sistemas metafísicos, cuando atribuyen al arte la propiedad de revelar u objetivar la Idea del mundo, o en fin de obtener de algún modo un conocimiento de la realidad. En esta enumeración —que no pretende agotar todas las variedades de la estética, sino ceñirse a las eje mayor categoría filosófica y más representativas de ciertos modos de pensar que han dejado huella en la historia— no pueden omitirse las doctrinas vitalistas del arte de las que han sido portavoces primero Schiller y después Guyau y Nietzsche. Ya se comprende que desde este punto de vista no pueden hacerse valer por sí solas las calidades propias del arte, a menos que estén bien impregnadas de un sentimiento vital. Para muchos filósofos y críticos de arte de nuestro tiempo, la calidad estética debe juzgarse según que la presunta obra artística sea o no capaz de elevar nuestro sentimiento de vitalidad. Dentro de esta tendencia estética debe clasificarse, sin duda, la famosa doctrina de Lipps sobre la "proyección sentimental" *(einfühlung).* Deben mencionarse también las doctrinas que conciben el valor de la belleza como una cualidad del objeto capaz de producir en el espectador un placer

de tipo especial que se denomina "placer estético". En este punto de vista se coloca nada menos que la doctrina de Kant. No está demás hacer observar que casi, todas estas doctrinas han salido de la esfera puramente filosófica, para trascender a la crítica de arte y al público más entendido de los *dilettanti*, con lo cual la filosofía no hace otra cosa que devolver en forma sistemática ideas que originalmente tomó de aquellas fuentes. Tales ideas estéticas se encuentran en la mente de los críticos y aficionados bajo la forma de sobreentendidos que se adivinan en la base de sus valoraciones y juicios sobre arte. No son, pues, doctrinas estéticas muertas, sino elementos vivos que actúan constantemente en la conciencia artística. Ahora bien, lo que esa diversidad de doctrinas demuestra es que, en efecto, en la obra de arte- se encuentran no sólo los valores estéticos propiamente tales, sino también otros valores.

La presencia de diversos valores en las obras de arte ha motivado en nuestra época una discusión sobre si el arte debe aceptar valores extraños o si sólo debe poseer valores estéticos. Esta discusión versa, pues, sobre el tópico que se ha denominado el "purismo" en el arte y han participado en él, no solamente críticos, sino los artistas mismos. La importancia de este debate no ha sido exclusivamente teórico, pues algunos artistas o grupos de artistas se han interesado en una u otra de estas concepciones estéticas para ceñir a ella su producción. Han abundado en nuestro tiempo los cenáculos literarios o artísticos en los que se organizan literatos, pintores o músicos para trabajar de acuerdo con una teoría estética expuesta de antemano en un "manifiesto". Se ha defendido así la "poesía pura", la "música pura", "la pintura pura", y por otro lado diversos grupos han sostenido la tesis contraria, declarando que el arte consiste en la expresión de ciertos contenidos humanos, ideas, sentimientos, problemas sociales, políticos, etcétera. En el fondo esta discusión replantea la vieja antítesis entre el contenido y la forma estética. ¿El arte consiste en la pura forma? ¿Consiste en el contenido? La respuesta a estas cuestiones es que la forma y el contenido son puras abstracciones y sólo como tales pueden concebirse separadamente, pero no existen en la realidad, aislada la una de la otra. Otro tanto puede decirse sobre el arte-purismo y la tesis contraria, es decir, el debate sobre si la obra de arte consiste exclusivamente en los valores estéticos que contiene o si para ser considerada como tal es preciso que posea al mismo tiempo otros valores.

3. Los valores estéticos como una constelación de valores. La producción artística, como hemos explicado en otro lugar, resulta de un proceso orgánico de creación en el que la obra es concebida,

desde luego, como un todo y realizada como una unidad indisoluble de sus elementos constituyentes. Por eso también la impresión estética que produce en el espectador es unitaria; sus diversos elementos aparecen coordinados en la vivencia del sujeto como una totalidad en que se hace manifiesto el sentido de la obra contemplada. Sólo un análisis posterior mediante la reflexión crítica es el que puede descomponer tal obra en sus partes constituyentes, las cuales entonces se presentan separadas, pero únicamente en la abstracción. Hablar, pues, de valores estéticos como de entidades separadas de la obra y tratar de definirlos en ese estado puro es empeñarse en una tarea difícil y poco prometedora que sólo puede llevarnos a encontrar una forma sin contenido, como ocurrió a Platón al convertir la belleza en una Idea pura. La inteligencia se enfrenta aquí con un objeto esencialmente irracional y lo más que puede decir sobre él es que, aun cuando lo concibamos como un valor distinto a los otros, lo que llamamos belleza es en concreto una *constelación de valores.* El problema de decidir entonces si es fundamental para la constitución del objeto artístico la presencia de valores como lo agradable, lo vital, etcétera, etcétera, se resolvería diciendo que sí lo son, siempre que entren en una conexión especial dentro de la cual adquieren un sentido distinto al que poseen como entidades aisladas y en cuya virtud producen el efecto estético que atribuimos a la belleza. La belleza no es una cosa aparte de los contenidos del arte, sino un ordenamiento de todos ellos en dirección a la belleza. El valor de lo bello no podría, pues, ser captado por la inteligencia, sino como una dirección de todos los elementos reunidos en la obra hacia esa finalidad sin fin que es lo propio del arte.

JUICIO DE GUSTO Y JUICIO ESTÉTICO

Immanuel Kant*

Comparación de los tres modos específicamente diferentes de la satisfacción

Lo agradable y lo bueno tienen ambos una relación con la facultad de desear y, en cuanto la tienen, llevan consigo: aquél, una satisfacción patológico-condicionada (mediante estímulos, *stimulos)*, y éste, una satisfacción pura práctica. Esa satisfacción se determina no sólo por la representación del objeto, sino, al mismo tiempo, por el enlace representado del sujeto con la existencia de aquél. No sólo el objeto place, sino también su existencia.[1] En cambio el juicio de gusto es meramente *contemplativo*, es decir, un juicio que, indiferente en lo que toca a la existencia de un objeto, enlaza la constitución de éste con el sentimiento de placer y dolor. Pero esta contemplación misma no va tampoco dirigida a conceptos, pues el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento (ni teórico ni práctico),[2] y, por tanto, ni fundado en conceptos, ni que los tenga como fin.

Lo agradable, lo bello, lo bueno, indican tres relaciones diferentes de las representaciones con el sentimiento de placer y dolor, con referencia al cual nosotros distinguimos unos de otros los objetos o modos de representación. Las expresiones conformes a cada uno, con las cuales se indica la complacencia en los mismos, no son iguales. *Agradable* llámase a lo que DELEITA; *bello*, a lo que sólo PLACE; *bueno* a lo que es APRECIADO, *aprobado*,[3] es decir, cuyo valor objetivo es asentado. El agrado vale también para los animales irracionales; belleza sólo para los hombres, es decir, seres animales, pero razonables, aunque no sólo como tales (verbigracia, espíritus), sino al mismo tiempo, como animales;[4] pero lo bueno, para todo ser ra-

* Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (parágrafos 5-9), trad. de M. García Morente, Ed. Vicente Jorro, Madrid, 1914, pp. 67-81.

[1] Esa frase falta en la primera edición. (N. del T.)

[2] En la primera edición, el paréntesis dice sólo "teórico". (N. del T.)

[3] La palabra "aprobado" falta en la primera edición. (N. del T.)

[4] Las palabras: "aunque no sólo como tales (verbigracia, espíritus) . . ., como animales", faltan en la primera edición. (N. del T.)

zonable en general. Proposición es ésta que sólo más adelante puede recibir su completa justificación y aclaración. Puede decirse que, entre todos estos tres modos de la satisfacción, la del gusto en lo bello es la única satisfacción desinteresada y *libre*, pues no hay interés alguno, ni el de los sentidos ni el de la razón, que arranque el aplauso. Por eso, de la satisfacción puede decirse en los tres casos citados, que se refiere a *inclinación*, o a *complacencia*, o a *estimación*. Pues bien, COMPLACENCIA es la única satisfacción libre. Un objeto de la inclinación y uno que se imponga a nuestro deseo mediante una ley de la razón no nos dejan libertad alguna para hacer de algo un objeto de placer para nosotros mismos. Todo interés presupone exigencia o la produce y, como fundamento de determinación del aplauso, no deja ya que el juicio sobre el objeto sea libre.

En lo que concierne al interés de la inclinación en lo agradable, recuérdese que cada cual dice: el hambre es la mejor cocinera y a los que tienen buen apetito gusta todo con tal de que sea comestible. Por lo tanto, semejante satisfacción no demuestra elección alguna según el gusto. Sólo cuando se ha calmado la necesidad puede decidirse quién tiene o no tiene gusto entre muchos. También hay costumbres (conducta) sin virtud, cortesía sin benevolencia, decencia sin honorabilidad ..., etcétera. Pues donde habla la ley moral, ya no queda objetivamente elección libre alguna, en lo que toca a lo que haya de hacerse; y mostrar gusto en su conducta (o en el juicio de las de otros) es muy otra cosa que mostrar su manera de pensar moral, pues ésta encierra un mandato y produce una exigencia, mientras que, en cambio, el gusto moral no hace más que jugar con los objetos de la satisfacción, sin adherirse a ninguno de ellos.

Definición de lo bello deducida del primer momento

Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, *sin interés alguno.* El objeto de semejante satisfacción llámase *bello.*

SEGUNDO MOMENTO

del juicio de gusto, a saber, según su cantidad

*
**

Lo bello es lo que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción "universal"

Esta definición de lo bello puede deducirse de la anterior definición

180

como objeto de la satisfacción, sin interés alguno. Pues cada cual tiene conciencia de que la satisfacción en lo bello se da en él sin interés alguno, y ello no puede juzgarlo nada más que diciendo que debe encerrar la base de la satisfacción para cualquier otro, pues no fundándose ésta en una inclinación cualquiera del sujeto (ni en cualquier otro interés reflexionado), y sintiéndose, en cambio el que juzga, completamente *libre*, con relación a la satisfacción que dedica al objeto, no puede encontrar, como base de la satisfacción, condiciones privadas algunas de las cuales sólo su sujeto dependa, debiendo, por lo tanto, considerarla como fundada en aquello que puede presuponer también en cualquier otro. Consiguientemente, ha de creer que tiene motivo para exigir a cada uno una satisfacción semejante. Hablará, por lo tanto, de lo bello, como si la belleza fuera una cualidad del objeto y el juicio fuera lógico (como si constituyera, mediante conceptos del objeto, un conocimiento del mismo), aunque sólo es estético y no encierra más que una relación de la representación del objeto con el sujeto, porque tiene, con el lógico, el parecido de que se puede presuponer en él la validez para cada cual. Pero esa universalidad no puede tampoco nacer de conceptos, pues no hay tránsito alguno de los conceptos al sentimiento de placer o dolor (excepto en las leyes puras prácticas, que, en cambio, llevan consigo un interés que no va unido al puro juicio de gusto). Consiguientemente una pretensión a la validez para cada cual, sin poner universalidad en objetos, debe ser inherente al juicio de gusto, juntamente con la conciencia de la ausencia en el mismo de todo interés, es decir, que una pretensión a universalidad subjetiva debe ir unida con él.

Comparación de lo bello con lo agradable y con lo bueno por medio del carácter citado

En lo que toca a lo agradable, reconoce cada cual que su juicio, fundado por él en un sentimiento privado y mediante el cual él dice de un objeto que le place, se limita también sólo a su persona. Así es que cuando, verbigracia, dice: "El vino de Canarias es agradable", admite sin dificultad que le corrija otro la expresión y le recuerde que debe decir: "Me es agradable." Y esto, no sólo en el gusto de la lengua, del paladar y de la garganta, sino también en lo que puede ser agradable a cada uno para los ojos y los oídos. Para uno, el color de la violeta es suave y amable, para otro, muerto y mustio. Uno gusta del sonido de los instrumentos de viento, otro del de los de cuerda. Discutir para tachar de inexacto el juicio de otros, apar-

tado del nuestro, como si estuviera con éste en lógica oposición, sería locura. En lo que toca a lo agradable, vale pues, el principio de que *cada uno tiene su gusto propio* (de los sentidos).

Con lo bello ocurre algo muy distinto. Sería (exactamente al revés) ridículo que alguien, que se preciase un tanto de gusto, pensara justificarlo con estas palabras: "Ese objeto (el edificio que vemos, el traje que aquel lleva, el concierto que oímos, la poesía que se ofrece a nuestro juicio) es bello *para* mí." Pues no debe llamarlo bello si sólo a él le place. Muchas cosas pueden tener para él encanto y agrado, que eso a nadie le importa; al estimar una cosa como bella, exige a los otros exactamente la misma satisfacción; juzga, no sólo para sí, sino para cada cual, y habla entonces de la belleza como si fuera una propiedad de las cosas. Por lo tanto, dice: la *cosa* es bella y, en su juicio de la satisfacción, no cuenta con la aprobación de otros porque los haya encontrado a menudo de acuerdo con su juicio, sino que la *exige* de ellos. Los censura si juzgan de otro modo y les niega el gusto, deseando, sin embargo, que lo tengan. Por lo tanto, no puede decirse: cada uno tiene su gusto particular. Esto significaría tanto como decir que no hay gusto alguno, o sea que no hay juicio estético que pueda pretender legítimamente a la aprobación de todos.*

Sin embargo, encuéntrase también, en lo que se refiere a lo agradable, que en el juicio sobre éste puede darse unanimidad entre los hombres. Y entonces, con relación a ésta, niégase el gusto a unos y se les atribuye a otros, y no, por cierto, en la significación de sentido orgánico, sino como facultad de juzgar referente a lo agradable. Así, de un hombre que sabe tan bien entretener a sus invitados con agrados (del goce, por todos los sentidos), que todos encuentran placer, dícese que tiene gusto. Pero aquí la universalidad se toma sólo comparativamente, y aquí hay tan sólo reglas *generales* (como son todas las empíricas)[5] y no *universales,* siendo, sin embargo, estas últimas las que el juicio de gusto sobre lo bello quiere y pretende alcanzar. Es un juicio en relación con la sociabilidad, en cuanto ésta descansa en reglas empíricas. En lo que se refiere al bien, los juicios pretenden también tener, con razón, por cierto, validez para todos. Pero el bien es representado como objeto de una satisfacción universal sólo mediante un concepto, lo cual no es el caso ni de lo agradable ni de lo bello.

***

[5] Las palabras entre paréntesis faltan en la primera edición. (N. del T)

La universalidad de la satisfacción es representada en un juicio de gusto sólo como subjetiva

Esa determinación particular de la universalidad de un juicio estético que se encuentra en un juicio de gusto es una cosa notable, no por cierto para el lógico, pero sí para el filósofo-trascendental, y exige de éste no poco trabajo para descubrir su origen, manifestando, en cambio, también una propiedad de nuestra facultad de conocer, que hubiera permanecido desconocida sin ese análisis.

Primeramente hay que convencerse totalmente de que, mediante el juicio de gusto (sobre lo bello), se exige a *cada cual* la satisfacción de un objeto, sin apoyarse en un concepto (pues entonces sería esto el bien) y de que esa pretensión a validez universal pertenece tan esencialmente a un juicio mediante el cual declaramos algo *bello,* que, sin pensarla en él, a nadie se le ocurriría emplear esa expresión, y entonces, en cambio, todo lo que place sin concepto vendría a colocarse en lo agradable, sobre el cual se deja a cada uno tener su gusto para sí y nadie exige de otro aprobación para su juicio de gusto, cosa que, sin embargo, ocurre siempre en el juicio de gusto sobre la belleza. Puedo dar al primero el nombre de gusto de los sentidos y al segundo el de gusto de reflexión, en cuanto el primero enuncia sólo juicios privados y el segundo, en cambio, supuestos juicios de valor universal (públicos). Ambos, sin embargo, enuncian juicios estéticos (no prácticos) sobre un objeto, sólo en consideración de las relaciones de su representación con el sentimiento de placer y dolor. Ahora bien, ya que no sólo la experiencia muestra que el juicio del *gusto de los sentidos* (del placer o dolor por algo) carece de valor universal, sino que también cada cual es por sí mismo bastante modesto para no exigir de los otros esa aprobación (aunque realmente, a menudo, se encuentra también una conformidad bastante amplia, en estos juicios), resulta extraño que el *gusto de reflexión,* desatendido también bastante a menudo, como lo enseña la experiencia, en su pretensión a la validez universal de su juicio (sobre lo bello), pueda, sin embargo, encontrar posible (cosa que realmente hace) el representarse juicios que puedan exigir esa universal aprobación y la exija, en realidad, para cada uno de sus juicios de gusto, sin que los que juzgan disputen sobre la posibilidad de semejante pretensión habiendo sólo en algunos casos particulares entre ellos disconformidad sobre la aplicación de esa facultad.

Pero aquí hay que notar, ante todo, que una universalidad, que no descansa en conceptos del objeto (aunque sólo sean empíricos) no

es en modo alguno lógica, sino estética, es decir, que no encierra cantidad alguna objetiva del juicio, sino solamente una subjetiva; para ella uso yo la expresión *validez común,* que indica la validez, no de la relación de una representación con la facultad de conocer, sino con el sentimiento de placer y dolor para cada sujeto. (Puede emplearse la misma expresión para la cantidad lógica del juicio, con tal de que se añada: validez universal *objetiva,* a diferencia de la meramente subjetiva, que siempre es estética.)

Ahora bien, un juicio *de valor universal objetivo* es siempre también subjetivo, es decir, que cuando alguno vale para todo lo que está encerrado en un concepto dado, vale también para cada uno de los que se representen un objeto mediante ese concepto. Pero de una *validez universal subjetiva,* es decir, estética, que no descansa en concepto alguno, no se puede sacar una conclusión para la validez lógica, porque aquella especie de juicios no se refiere en modo alguno al objeto. Justamente por eso, la universalidad estética que se añade a un juicio ha de ser de una especie particular, porque el predicado de la belleza no se enlaza con el concepto *del objeto,* considerado en su total esfera lógica,[6] sino que se extiende ese mismo predicado sobre la esfera total *de los que juzgan.*

En consideración a la cantidad lógica, todos los juicios de gusto son juicios *individuales,* pues como tengo que comparar el objeto inmediatamente con mi sentimiento de placer y dolor, y ello no mediante conceptos, aquellos juicios no pueden tener la cantidad de los juicios objetivos con validez común.[7] Sin embargo, puede producirse un juicio universal lógico, cuando la representación individual del objeto del juicio de gusto se convierte, según las condiciones que determinen este último, en un concepto, mediante comparación.

Por ejemplo, la rosa que estoy mirando la declaro bella por medio de un juicio de gusto; en cambio, el juicio que resulta de la comparación de muchos individuales, a saber: las rosas, en general, son bellas, enúnciase ahora, no sólo como estético, sino como un juicio lógico fundado en uno estético. Ahora bien, el juicio: la rosa es (en el olor)[8] agradable, es ciertamente estético e individual, pero no un juicio del gusto, sino de los sentidos. Se diferencia del primero en esto, a saber: que el juicio de gusto lleva consigo una cantidad

[8] La palabra "lógica" falta en la primera edición. (N. del T.)

[7] En la primera y segunda edición dice: "De un juicio objetivo con validez común." (N. del T.)

[8] En el texto de las tres ediciones dice: ("en el uso"); *im Gebrauche.* Erdmann propone, y Vorländer lo acepta, en su edición, que se lea *im Geruche,* en el olor. (N. del T.)

estética de universalidadj es decir, de validez para cada hombre, la cual no puede encontrarse en el juicio sobre lo agradable. Sólo los juicios sobre el bien, aunque determinan también la satisfacción en un objeto, tienen universalidad lógica y no sólo estética, pues valen, sobre el objeto, como un conocimiento del mismo, y por eso valen para cada cual.

Si se juzgan objetos sólo mediante conceptos, piérdese toda representación de belleza. Así, pues, no puede haber tampoco regla alguna según la cual alguien tuviera la obligación de conocer algo como bello. ¿Es un traje, una casa, una flor bella? Sobre esto no se deja nadie persuadir en su juicio por motivos ni principios algunos. Queremos someter el objeto a la apreciación de nuestros ojos mismos, como si la satisfacción dependiese de la sensación, y, sin embargo, cuando después se dice del objeto que es bello, creemos tener en nuestro favor un voto general y exigimos la adhesión de todo el mundo, mientras que toda sensación privada no decide más que para el contemplador y su satisfacción.

Ahora bien, es de notar aquí que en el juicio del gusto no se postula nada más que un *voto universal* de esa clase, concerniente a la satisfacción sin ayuda de conceptos, por tanto, a la *posibilidad* de un juicio estético que pueda al mismo tiempo ser considerado como valedero para cada cual. El juicio de gusto mismo no *postula* la aprobación de cada cual (pues esto sólo lo puede hacer uno lógico universal, porque puede presentar fundamentos) ; sólo exige a cada cual esa aprobación como un caso de la regla, cuya confirmación espera, no por conceptos, sino por adhesión de los demás. El voto universal es, pues, sólo una idea (aquí no se investiga aún sobre qué descanse). Que el que cree enunciar un juicio de gusto, juzga en realidad a medida de esa idea, es cosa que puede ser incierta; pero que él lo refiere a ella, y, por lo tanto, que ha de ser un juicio de gusto, lo declara él mismo, mediante la expresión de belleza. Pero para sí mismo, mediante la mera conciencia de la privación de todo aquello que pertenece a lo agradable y al bien, puede él llegar a estar seguro de la satisfacción que aún le queda; y esto es todo en lo que él se promete la aprobación de cada cual, pretensión a la cual tendrá derecho, bajo esas condiciones, si no faltase a menudo contra ellas, y, por tanto, no enunciase un juicio de gusto erróneo.

***

Investigación de la cuestión de si, en el juicio de gusto, el sentimiento de placer precede al juicio del objeto o éste precede a aquél

La solución de este problema es la clave para la crítica del gusto y, por lo tanto, digna de toda atención.

Si el placer en el objeto dado fuese lo primero, y sólo la universal comunicabilidad del mismo debiera ser atribuida, en el juicio de gusto, a la representación del objeto, semejante proceder estaría en contradicción consigo mismo, pues ese placer no sería otra cosa que el mero agrado de la sensación, y, por tanto, según su naturaleza, no podría tener más que una validez privada, porque depende inmediatamente de la representación por la cual el objeto *es dado.*

Así, pues, la capacidad universal de comunicación del estado de espíritu, en la representación dada, es la que tiene que estar a la base del juicio de gusto, como subjetiva condición del mismo, y tener, como consecuencia, el placer en el objeto. Pero nada puede ser universalmente comunicado más que el conocimiento y la representación, en cuanto pertenece al conocimiento, pues sólo en este caso es ella objetiva, y sólo mediante él tiene un punto de relación universal con el cual la facultad de representación de todos está obligada a concordar. Ahora bien, si la base de determinación del juicio sobre esa comunicabilidad general de la representación hay que pensarla sólo subjetivamente, que es, a saber, sin un concepto del objeto, entonces no puede ser otra más que el estado del espíritu, que se da en la relación de las facultades de representar unas con otras, en cuanto éstas refieren una representación dada al *conocimiento* en general.

Las facultades de conocer, puestas en juego mediante esa representación, están aquí en un juego libre, porque ningún concepto determinado las restringe a una regla particular de conocimiento. Tiene, pues, que ser el estado de espíritu, en esta representación, el de un sentimiento del libre juego de las facultades de representar, en una representación dada para un conocimiento en general Ahora bien, una representación mediante la cual un objeto es dado, para que de ahí salga un conocimiento en general, requiere la *imaginación,* para combinar lo diverso de la intuición, y el *entendimiento,* para la unidad del concepto que une las representaciones. Ese estado de un libre juego de las facultades de conocer, en una representación, mediante la cual un objeto es dado, debe dejarse comunicar universalmente, porque el conocimiento, como determinación del objeto, con la cual deben concordar representaciones dadas (cual-

quiera que sea el sujeto en que se den), es el único modo de representación que vale para cada cual.

La universal comunicabilidad subjetiva del modo de representación en un juicio de gusto, debiendo realizarse sin presuponer un concepto, no puede ser otra cosa más que el estado de espíritu en el libre juego de la imaginación y del entendimiento (en cuanto éstos concuerdan recíprocamente, como ello es necesario para un *conocimiento en general),* teniendo nosotros conciencia de que esa relación subjetiva, propia de todo conocimiento, debe tener igual valor para cada hombre y, consiguientemente, ser universalmente comunicable, como lo es todo conocimiento determinado, que descansa siempre en aquella relación como condición subjetiva.

Este juicio, meramente subjetivo (estético), del objeto o de la representación que lo da, precede, pues, al placer en el mismo y es la base de ese placer en la armonía de las facultades de conocer; pero en aquella universalidad de las condiciones subjetivas del juicio de los objetos fúndase sólo esa validez universal subjetiva de la satisfacción, que unimos con la representación del objeto llamado por nosotros bello.

Que el poder comunicar su estado de espíritu, aun sólo en lo que toca a las facultades de conocer, lleva consigo un placer, podríase mostrar fácilmente por la inclinación natural del hombre a la sociabilidad (empírica y psicológicamente). Pero esto no basta para nuestro propósito. El placer que sentimos, lo exigimos a cada cual en el juicio de gusto como necesario, como si cuando llamamos alguna cosa bella hubiera de considerarse esto como una propiedad del objeto, determinada en él por conceptos, no siendo, sin embargo la belleza, sin relación con el sentimiento del sujeto, nada en sí. Pero el examen de esta cuestión debemos reservarlo hasta después de la contestación a esta otra, a saber: si y cómo sean posibles juicios estéticos *a priori.*

Ocupémonos ahora aun con esta cuestión inferior: ¿de qué manera llegamos a ser conscientes de una recíproca y subjetiva concordancia de las facultades de conocer entre sí en el juicio de gusto, estéticamente, mediante el mero sentido interior y la sensación, o intelectualmente, mediante la conciencia de la intencionada actividad con que ponemos en juego aquellas facultades?

Si la representación dada, ocasionadora del juicio de gusto, fuera un concepto que juntara entendimiento e imaginación en el juicio del sujeto para un conocimiento del objeto, en ese caso, la conciencia de esa relación sería intelectual (como en el esquematismo objetivo del Juicio de que la Crítica trata) ; pero entonces, el juicio no

recaería en relación con el placer y el dolor y, por tanto, no sería un juicio de gusto. Ahora bien, el juicio de gusto determina el objeto, independientemente de conceptos, en consideración de la satisfacción y del predicado de la belleza. Así pues, aquella unidad de la relación no puede hacerse conocer más que por la sensación. La animación de ambas facultades (la imaginación y el entendimiento) para una actividad determinada,[9] unánime, sin embargo, por la ocasión de la representación dada, actividad que es la que pertenece a un conocimiento en general, es la sensación cuya comunicabilidad universal postula el juicio de gusto. Una relación objetiva, si bien no puede ser más que pensada, sin embargo, en cuanto, según sus condiciones, es subjetiva, puede ser sentida en el efecto sobre el espíritu; y en una relación sin concepto alguno a su base (como la de las facultades de representación con una facultad general de representación con una facultad general de conocer) no hay otra conciencia posible de la misma más que mediante la sensación del efecto, que consiste en el juego facilitado de ambas facultades del espíritu (la imaginación y el entendimiento), animadas por una concordancia recíproca. Una representación que sola y sin comparación con otras, tiene, sin embargo, una concordancia con las condiciones de la universalidad, que constituye el asunto del entendimiento en general, pone las facultades de conocer en la disposición proporcionada que exigimos para todo conocimiento, y que tenemos consiguientemente por valedera para todo ser que esté determinado a juzgar mediante entendimiento y sentidos (para todo hombre).

Definición de lo bello deducida del segundo momento

Bello es lo que, sin concepto, place universalmente.

[9] La primera y la segunda edición dicen "indeterminada". (N. del T.)

LOS JUICIOS ESTÉTICOS COMO EXPRESIONES DE SENTIMIENTOS

Alfred Ayer*

No puede haber nada que se pueda llamar ciencia ética, si por ciencia ética se entiende la elaboración de un sistema moral "verdadero". Hemos visto, en efecto, que por ser los juicios éticos meras expresiones de sentimiento no puede haber manera de determinar la validez de ningún sistema ético y, en realidad, tampoco puede tener sentido preguntar si alguno de tales sistemas es verdadero. Lo único que se puede investigar legítimamente a este respecto es cuáles son los hábitos morales de una persona o grupo de personas determinados, y cuál es la causa de que ellos tengan precisamente esos hábitos y esos sentimientos. Y ésta es una investigación que cae por entero dentro del campo de las ciencias sociales existentes.

Resulta entonces que la ética, como rama del conocimiento, no es más que una sección de la psicología y de la sociología. Y, por si alguien piensa que estamos olvidando la existencia de la casuística, podemos señalar que la casuística no es una ciencia, sino una investigación puramente analítica de la estructura de un sistema moral dado. Es, en otras palabras, un ejercicio de lógica formal.

Tan pronto como se da comienzo a las investigaciones psicológicas que constituyen la ciencia ética se está en condiciones de hallar una explicación de las teorías kantiana y hedonista de la moralidad. Descubrimos, en efecto, que una de las principales causas del comportamiento moral es el temor, consciente e inconsciente, a incurrir en el desagrado de un dios y el temor a la hostilidad de la sociedad. Ésta es, en realidad, la razón por la cual los preceptos morales se presentan para ciertas personas como mandamientos "categóricos". Advertimos también que el código moral de una sociedad está determinado en parte por las creencias de dicha sociedad acerca de las condiciones de su propia felicidad; o, en otras palabras, que una sociedad tiende a alentar o desalentar un determinado tipo de conducta mediante el uso de sanciones morales, según que tal conducta parezca aumentar o disminuir la satisfacción de la sociedad como

* Alfred Ayer, *Lenguaje, verdad y lógica,* EUDEBA, Buenos Aires, 1965, pp. 138-140.

un todo. Y ésta es la razón por la cual la mayoría de los códigos morales recomiendan el altruismo y condenan el egoísmo. De la observación de esta conexión entre moralidad y felicidad dimanan, en definitiva, las teorías hedonistas o eudemonistas de la moralidad, así como la teoría moral de Kant se basa en el hecho, explicado anteriormente, de que los preceptos morales poseen para algunas personas la fuerza de mandamientos inexorables. Como cada una de estas teorías ignora el hecho que está en la raíz de la otra, contra ambas puede formularse la crítica de que son unilaterales, pero ésta no es la principal objeción que puede hacérseles. Su defecto esencial es que tratan las proposiciones que se refieren a las causas y atributos de nuestros sentimientos morales como si fueran definiciones de conceptos éticos, y de este modo no logran reconocer que los conceptos éticos son pseudo-conceptos y, por consiguiente, indefinibles.

Como ya hemos dicho, nuestras conclusiones acerca de la naturaleza de la ética se aplican también a la estética. Los términos estéticos se usan exactamente en la misma forma que los términos éticos. Términos estéticos como "bello" y "horrible" se emplean, lo mismo que los términos éticos, no para enunciar hechos, sino simplemente para expresar determinados sentimientos y suscitar una determinada respuesta. De ello se deduce, como en ética, que no tiene sentido atribuir validez objetiva a los juicios estéticos, y que en estética no hay posibilidades de argumentar sobre cuestiones de valor, sino únicamente sobre cuestiones de hecho. Un enfoque científico de la estética nos mostraría a qué causas responde en general el sentimiento estético, por qué las diversas sociedades produjeron y admiraron determinadas obras de arte, por qué varía el gusto en la forma en que lo hace, dentro de una determinada sociedad, etcétera. Éstas son cuestiones psicológicas o sociológicas comunes que, desde luego, poco o nada tienen que ver con la crítica estética tal como la entendemos. Pero esto ocurre porque la finalidad de la crítica estética no es impartir conocimiento, sino más bien comunicar una emoción. El crítico, al llamar la atención sobre ciertos aspectos de la obra considerada y expresar los sentimientos que ellos le inspiran, se esfuerza en hacernos partícipes de su actitud hacia la obra como un todo. Las únicas proposiciones pertinentes que formula son las proposiciones que describen la naturaleza de la obra, y que no hacen más que consignar hechos. Concluimos, por lo tanto, que no hay nada en la estética, como no lo hay en la ética, que justifique la opinión de que representa un tipo peculiar de conocimiento.

Debe resultar claro, ahora, que la única información que podemos obtener en forma legítima del estudio de nuestras experiencias estéticas y morales es una información acerca de nuestra propia constitución mental y física. Tomamos en cuenta estas experiencias como fuentes de datos para nuestras generalizaciones psicológicas y sociológicas, y sólo de esta manera pueden servir para aumentar nuestro conocimiento. De esto se sigue que cualquier tentativa de tomar el uso que hacemos de los conceptos éticos y estéticos como base de una teoría metafísica relativa a la existencia de un mundo de valores, distinto al mundo de los hechos, implica un análisis erróneo de estos conceptos.

EL JUICIO LÓGICO Y EL JUICIO ESTÉTICO

Max Bense*

Durante las primera fase de la génesis de la obra de arte, el objeto estético se manifiesta como un proceso de puro aumento y ampliación del ser. En la agregación apreciable de elementos reales —los medios de que dispone el artista— se muestra ampliada la esfera del ser, y no sólo la propia realidad se manifiesta más rica y variada, sino que el ser se ve completado por un nuevo modo, más oculto y más insólito que todos los otros modos habituales. La terminación material, en el terreno experimental, del proceso de producción de la obra de arte, es decir, la interrupción de ese proceso enderezado hacia la supuesta perfección, son cosas que corresponden al final de la primera fase. Ahora bien, cuando el propio artista decide cuál es el final de su trabajo, conduce la obra a su segunda fase, a la fase del juicio, de la crítica. La terminación material significa que se trata allí de una percepción **que** se ha verificado. El trabajo realizado en la obra de arte parece terminado cuando interviene la percepción del objeto estético. La naturaleza aproximativa de este trabajo decide sobre el grado de perfección alcanzado, y la relatividad de la percepción decide sobre lo indeterminado del objeto.

Al entrar en la segunda fase, la obra de arte pasa del estado de puro ser al estado de pura teoría. El objeto estético es percibido estéticamente y a ello sigue el juicio estético. Nos vemos justificados al admitir una percepción estética particular, porque nuestra relación con el objeto está prácticamente determinada por el juicio estético. Por el momento dejemos de lado la cuestión de qué cosa, en última instancia, se percibe en la percepción estética, cuestión que entraña además las consideraciones relativas a la clase del objeto estético, y limitémonos sólo al análisis del juicio estético.

En el juicio lógico desempeñan un importante papel los conceptos de "verdadero" y "falso". A estos conceptos se les ha lla-

* Max Bense, *Estética*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1960, pp. 34-36.

mado valores de la verdad. Se refieren a enunciados tales como "La rosa es roja", "Sócrates es un hombre". Las enunciaciones son formas lingüísticas que tienen la propiedad de ser verdaderas o falsas. Las enunciaciones son compuestos de ciertas palabras que están en lugar de las cosas y de las propiedades de las cosas. Las palabras son signos, sustantivos y atributos, verbos y predicados, mediante los cuales se indican relaciones del ser. Los valores de verdad que se refieren a un enunciado complejo juzgan de manera mediata también sobre las relaciones del ser. Como los conceptos "verdadero" o "falso" juzgan, es decir, sirven para valorar o caracterizar los enunciados, se los llama conceptos semánticos. No se refieren a los objetos que entran en el enunciado, ya que los objetos no son ni verdaderos ni falsos y como tales no puede afirmárselos ni negárselos. Tales conceptos sólo se refieren a enunciaciones sobre los objetos, sólo ellas pueden ser falsas o verdaderas y afirmarse o negarse.

Ahora bien, también en el juicio estético la afirmación y la negación desempeñan un papel. Así como en el juicio lógico la afirmación del enunciado significa que lo que yo digo es verdadero, y la negación, que lo que yo digo es falso, en el juicio estético desempeñan análogo papel los conceptos "bello" y "no bello". Ya antes hice notar que la relatividad de la percepción estética y lo indeterminado del objeto estético dificultan la formulación y la determinación del juicio estético. En consecuencia, los conceptos "bello" y "no bello" no son expresiones definidas acerca de cuya oportunidad o no oportunidad pueda decidirse en una serie de pasos infinitamente numerosos; sino que se trata de términos no definidos. Los podremos caracterizar como conceptos semánticos en la medida en que pertenecen a una semántica estética, disciplina que se esforzó en constituir Charles W. Morris.

Como conceptos semánticos, "bello" y "no bello" no se refieren a objetos o mundos representados, sino a la representación de esos objetos y mundos. Así como el valor lógico ordena los enunciados, aquí el valor estético ordena la expresión. La expresión es aquello que, mediante la intervención de elementos reales —líneas, sonidos, colores, palabras, metáforas, superficies, etcétera—, es más que realidad, y que en su trascender alcanza a un nuevo modo de ser (así como los enunciados, como formas lingüísticas y lógicas, corresponden a un estado del ser diferente del de los objetos sobre los cuales ellos enuncian). Esto se aplica también a la temática del ser del contenido, que se agrega a una obra de arte o que se representa en ella. Bello es el poema en el que se habla "del purpúreo

velo de crêpé de China", pero no el propio purpúreo velo de crêpé de China. Y no siempre puede pasarse sin más ni más de un juicio sobre la belleza de un verso a la justificación estética del mundo expresado. Pero, por otra parte, es pertinente extender un juicio estético, referido al mundo de la expresión, a un juicio lógico, cuando se toma en consideración la verdad o la falsedad de la proposición estética y se decide en ese sentido. En este caso traslada uno la semántica estética a la semántica lógica. Pero tal trasposición o ampliación del juicio estético no ha de llevarnos al error de postular que lo "bello" y lo "no bello" ("feo") como predicados, como enunciados, sean tan sólo predicados singulares, careciendo de sentido general. Su contenido cambia en cada obra de arte. Cada obra de arte es "bella" y "no bella" por diferentes motivos; o sea que lo "bello" o lo "no bello" consisten en cada obra de arte en algo diferente. Son, por cierto, modos, pero su definición depende empíricamente de la percepción de la obra de arte particular y, por lo tanto, sólo puede referirse a ésta. La formulación de definiciones por encima de los casos singulares sólo tiene valor heurístico (así como las definiciones de *real o irreal, posible* o *imposible*, etcétera, no caracterizan ninguna situación general y objetiva, sino que únicamente tienen un sentido heurístico).

CÓMO SE MIRA UN CUADRO

Lionello Venturi*

Al mirar un cuadro, usted puede permanecer indiferente; pero, si lo conmueve en algo, usted dice: "Me gusta" o "no me gusta". Y usted acierta o se equivoca, pues la preferencia individual está fuera de discusión. Si a usted le agrada una muchacha y a mí no, sería estúpido, o aun algo peor, que yo me entrometiera y tratara de convencerlo de que no debe gustar de ella. Las preferencias individuales son siempre arbitrarias.

Al formarse un juicio en el arte, la preferencia individual no puede evitarse. Una "linda muchacha" de Renoir gustará más a mucha gente que un rudo campesino de Cézanne. Pero muchas personas, a pesar de su preferencia por Renoir, admitirán no sólo que el rudo campesino de Cézanne merece atención, sino también que hay algo en el cuadro del campesino que no existe en la pintura de Renoir. Entonces advertirá usted que las cualidades de ambas pinturas pueden ser diferentes: una, más atrayente; la otra, menos. No obstante, ambas poseen su cualidad. La cualidad de una obra de arte, por lo tanto, no depende por completo de la atracción que ejerza en usted, puesto que es una cualidad relacionada con la obra misma, y no con su gusto o disgusto. Es una cualidad objetiva, una cualidad en sí misma, y esta cualidad se llama *arte*.

Entonces usted, como espectador hipotético, pensará o dirá: "Me agrada la muchacha bonita de Renoir mucho más que el rudo campesino de Cézanne, pero reconozco que ambos poseen esa cualidad que los convierte en obras de arte." En este momento uno cesa de dejarse dominar por una preferencia arbitraria y penetra en el terreno de la crítica de arte. La declaración: "Ésta es una obra de arte" o "ésta no es una obra de arte" constituyen la primera y la última conclusión de la crítica de arte.

La expresión de una preferencia individual o tal conclusión de crítica de arte poseen un carácter diferente. Como ya se ha dicho,

* Lionello Venturi, *Cómo se mira un cuadro. De Giotto a Chagall,* Ed. Losada, Buenos Aires, 1954, pp. 17-27.

la preferencia individual es siempre arbitraria. Por consiguiente, nunca es exacta, pero, asimismo, nunca es equivocada. Por el contrario, una conclusión crítica debe ser correcta o equivocada, pues se basa en la cualidad objetiva de una obra: en la declaración de que es una obra de arte o de que no lo es. No todas las declaraciones pueden probarse mediante el razonamiento, pero todas deben estar fundadas en cierta prueba, sin la cual son declaraciones falsas.

Para avanzar desde la primera impresión que manifiesta la preferencia individual por una obra de arte, el primer requisito necesario es la cultura. Por lo tanto, no es exacto el hecho de que cualquier persona puede juzgar una obra de arte escuchando simplemente la voz interior de su alma desnuda. La verdad es que sin sensibilidad artística ningún juicio artístico es posible. La sensibilidad artística, sin embargo, no es una cosa tan sencilla como un electrón, sino un compuesto de muchas actividades humanas Es bien sabido que las personas a quienes les agrada mirar cuadros, han observado muchos y lo hacen continuamente, están mejor capacitados para juzgar una pintura, sea ésta buena o mala, que las que carecen de este conocimiento. Y aquellos que han tenido la paciencia de comparar sus propios juicios con los de otras personas, tratando de comprender por qué están de acuerdo o no lo están, estos pacientes estudiosos han dado un paso más hacia el enriquecimiento de su sensibilidad. Además, puesto que la vida y la naturaleza están siempre más o menos representadas en la pintura, quienes poseen una amplia experiencia de la vida y de la naturaleza, están mejor equipados para comprender lo que es el arte. Y, finalmente, la forma de la sensibilidad misma es siempre vaga, de manera que cuando sus contornos se definen, la sensibilidad se transforma en ideas. Entonces, nuevos impulsos de sensibilidad se extienden más allá de estas ideas, dando nacimiento a nuevas ideas, y así sucesivamente. Sin ideas, la sensibilidad no puede desarrollarse y refinarse, pero ningún juicio artístico es posible con ideas solamente. La acción recíproca de la sensibilidad y las ideas es esencial para la cultura artística.

La cultura artística sólo puede lograr una buena comprensión del arte cuando existe un equilibrio entre la sensibilidad y las ideas Cuando predomina la sensibilidad, la comprensión permanece vaga e incoherente, pues está sujeta a los impulsos del momento. Entonces lo eventual prevalece sobre lo eterno. Cuando predominan las ideas y la sensibilidad se. subordina a las reglas, que son demasiado rígidas, lo que se pierde es la visión de la realidad misma.

Todo en la vida posee la virtud de sus defectos y viceversa. Los

siguientes son ejemplos de los beneficios y las desventajas de los diferentes tipos de cultura artística: pensemos en un hombre que recorre un museo y posee buena memoria para los nombres y las fechas de los artistas cuyas obras se exhiben. Se sentirá orgulloso de su erudición, se aferrará a ella y probablemente querrá demostrársela a todas las personas con quienes se encuentra. Su erudición será, sin duda, espectacular. Muchas personas lo admitirán. Pero mediante la memoria únicamente no se desarrolla ninguna conciencia artística. Le dirá a usted que Rafael nació en 1483, en la extraña ciudad de Urbino, donde un soldado de fortuna, Federico de Montefeltro, había construido uno de los palacios más hermosos del Renacimiento, en el que colocó maravillosas pinturas y esculturas, y reunió una biblioteca considerada como la mejor del mundo en su época. Esa pequeña ciudad, que hasta entonces había sido poco más que una modesta aldea, se convirtió en breve plazo en un gran centro de cultura. Allí encontró Rafael la oportunidad que lo llevó al gran centro de la pintura: Florencia, y luego a Roma, a donde han marchado los artistas, durante siglos, a causa de sus propias creaciones. Así, pues, cuando Rafael murió, contando tan sólo treinta y siete años, la gente lo lloró no sólo como el mayor pintor de la cristiandad, sino también como un semidiós enviado por el Todopoderoso a la ciudad de Roma con el objeto de revelar los valores sobrenaturales de la belleza. Todo esto es, sin duda, interesante como leyenda, aunque basada en hechos históricos, pero sería de muy poca ayuda para comprender una obra de Rafael. En realidad, hasta puede confundir la verdadera calidad de la pintura con una extraña aureola que no es más que retórica histórica

Otro visitante del museo será una dama, por ejemplo, que puede haber leído muchos poemas y novelas, pero, careciendo de actitud crítica para hablar de ellos, goza con esos poemas y novelas enamorándose u odiando a sus protagonistas. Verá en el museo las figuras de caballeros medievales o modernos héroes revolucionarios, de honrados príncipes o pobres campesinos en sus chozas. Su imaginación construirá una historia alrededor de las figuras que ha visto y creerá que le agradan. Pero lo que en realidad le gustará serán las historias sugeridas por tales figuras. Walter Scott o Víctor Hugo, Kipling o Zola sustituirán, en la mente de la dama, su propia imaginación ante la obra del pintor. Este tipo literario de cultura es, sin duda, de ayuda para observar un cuadro, pero debe ser considerada críticamente, en lugar de cubrirla con extrañas imágenes, con el objeto de revelar la íntima y particular cualidad de cualquier pintura. De otro modo, es propensa a envolver nuestro juicio acerca

de cualquier obra de arte con detalles fantásticos que nada tienen que ver con la obra en cuestión.

Otro visitante del museo dirá: "Cuando observo una pintura no me importa saber nada de su autor, de sus sentimientos, de su historia. Lo único que me interesa es gozar con la obra que se halla frente a mí. Poseo sentido de la belleza, mediante el cual puedo juzgar si una pintura es hermosa o fea, sin molestarme en efectuar posteriores averiguaciones." Este visitante tiene, en realidad, sentido de la belleza. Pero si le preguntamos qué es la belleza no le será posible respondernos. O nos contestará una tontería. En realidad, debemos señalar que muchos artistas, así como no pocos filósofos, han tratado, durante siglos, de contestar a esta simple pregunta, y no les ha sido posible hacerlo. Por consiguiente, debemos admitir que la pregunta no puede ser contestada, y ello obedece a que es una pregunta equivocada. Además, podemos manifestar claramente que la belleza, como una cosa en sí misma, no existe Lo que es belleza para Hornero no lo es para Shakespeare; lo que es belleza para Rafael no lo es para Cézanne o Van Gogh. Cada artista digno de tal nombre posee un concepto individual de la belleza e identifica su concepto con su propia imaginación, de manera que para apreciar su sentido de la belleza sólo tenemos que comprender su imaginación, sin tener que establecer una relación entre su imaginación —que se revela en su obra— y algo que llamamos belleza —que no sabemos dónde hallar.

Pero el visitante puede insistir: "Olvide por el momento la obra de arte y piense en la naturaleza. Hay una mujer hermosa y otra fea. ¿Cómo explica usted la diferencia?" Una vez, una reina le preguntó a un poeta si una dama acerca de quien él hablaba era hermosa. El poeta le contestó: "Peor que eso." Quiso significar que había en la mujer una vitalidad que lo obligaba a detenerse, a sumirse en reflexiones sobre la belleza ideal y retornar a la tierra, a la vida real, con toda la excitación, el entusiasmo y lo malo que la vida impone. Verdad es que la vida real puede ser mala, pero es algo más que belleza. Lo que llamamos belleza en una mujer es sólo su poder de vida y encanto, algo que ella crea cuando lo desea. Ella es su propia artista y su belleza debe identificarse con su personalidad.

Pero una impersonal puesta de sol puede ser también a veces hermosa. Un campesino preocupado por reunir sus rebaños, o un millonario preocupado por la velocidad de cien kilómetros por hora de su automóvil no tendrá conciencia de la belleza de una puesta de sol. En cambio, el poeta italiano, Dante, ante una puesta de sol

imaginó la soledad de un marinero lejos de su hogar; Eilshemius, una gran llama quemando el cielo. Es decir, la belleza de una puesta de sol no es sino la reacción imaginaria y sentimental de quien la contempla, reacción ocasionada por lo que llamamos nuestro sentido de la belleza y que en realidad no es otra cosa que nuestro sentido artístico. A esta reacción, Dante dio una realización poética; Eilshemius, una pictórica. La natural puesta de sol no es, pues, sino un pretexto para la realización de una obra de arte, que nosotros y el artista comprendemos como nos es posible.

Verdad es que la gente, por lo general, cree que ciertas puestas de sol, son hermosas en sí mismas. Pero pocos son los que advierten que una simple hoja caída del árbol, en el otoño, puede ser también hermosa. La hoja puede excitar la imaginación de un poeta o un pintor. Muchos poetas y pintores comprenden, y siempre lo han hecho, el poder de la sugestión que una simple hoja puede tener en su imaginación. No hay diferencia entre una gloriosa puesta de sol y una humilde hoja. Ambas parecen objetos de belleza cuando alguien tiene cierto sentido artístico suficiente para representarlos o describirlos como belleza.

El cultivo de la belleza, ya sea razonado sobre lo que es bello o buscando en una pintura lo que creemos que lo es, resulta sin duda útil al ensayar una obra de arte, pero sólo con la condición de que ello no evite que miremos la pintura como una realización en sí misma. Pues de otro modo podremos creer que una pintura constituye una obra maestra porque representa un objeto hermoso, o que una obra maestra carece de valor porque representa un objeto común.

Otra forma muy recomendable de comprender la pintura es la práctica de ella. Es, sin duda, una de las mejores formas, mas no a causa de los motivos que por lo general se le atribuyen. Si nuestra sensibilidad artística entra en contacto con la naturaleza; si retratamos una hoja o un árbol, un hombre o un animal; si mediante la tarea de pintar estudiamos la relación existente entre la figura y el espacio, entre la superficie y la profundidad, la línea y la plasticidad, el color y la luz —y no sólo eso, sino también si podemos percibir la íntima correspondencia entre la vida del tema y lo que lo rodea, y las consecuencias teóricas o morales de esa correspondencia—, entonces nos será dado adquirir una imaginación perfectamente adiestrada, capaz de comparar nuestra propia reacción hacia la naturaleza con la reacción de todos los artistas del presente y del pasado. Si ahora examinamos lo que significa ese adiestramiento, pronto cobraremos conciencia de que es, por sobre todas las cosas,

experiencia de vida, de visión, de sentimiento, de imaginación, de pensamiento y voluntad. Y la experiencia de la vida constituye la mejor escuela para la comprensión del arte así como para la comprensión de todas las realizaciones humanas.

Pero cuando la gente le aconseja a un joven que estudie pintura para comprenderla, quiere significar que todo lo que necesita es aprender la técnica, el uso del color en aceite o temple, dibujo objetivo o fotográfico, proporciones, anatomía, perspectiva, equilibrio en la composición, etcétera. Por supuesto que todos estos conocimientos son útiles, pues pertenecen a la experiencia humana. Y nada que pertenece a ¡a experiencia humana debe descartarse. Pero el conocimiento de la técnica sola puede ser muy peligroso, trabando la comprensión del arte. De cuando en cuando oímos las impresiones sobre pintura de los médicos, quienes a menudo son aficionados al arte. Ellos conocen muy bien anatomía. ¡ Y quiénes podrían conocer mejor esta materia! Por lo tanto, una pintura que no presta atención a la anatomía les resulta desagradable. Hablando en forma general, las personas que se han esforzado en aprender cierta técnica no renuncian con mucha facilidad a considerar sus conocimientos como norma de juicio. Se aferran con toda tenacidad a tales conocimientos, correctos o equivocados. Pero no existe tal cosa como *la* técnica de la pintura. Hay muchos tipos de técnica de la pintura —el número es casi infinito—. Si da la casualidad de que el artista que pintó el cuadro expuesto en el museo ha empleado el mismo tipo de técnica que ha aprendido el visitante, éste lo comprenderá con facilidad. Pero si se ha valido de una técnica diferente, el visitante puede pensar que la diferencia de ella constituye un error, y puede permanecer ciego a la calidad realmente artística de la obra.

Los tipos de personas que miran los cuadros en los museos en esta forma podrían multiplicarse *ad infinitum.* Su cultura, aunque sea útil para la comprensión del arte, no será suficiente hasta que hayan formulado un principio de crítica de arte y un método para aplicar su principio. Además, el método de crítica cambia con la cultura y el temperamento del crítico. Pero aquí pueden escogerse ciertos tipos de método para aclarar este punto en nuestra discusión.

Antes estuvo en boga un viejo sistema de crítica basado en el clásico principio de que la pintura es como la poesía. Un poema posee tema, y, de acuerdo con este viejo sistema, también lo tiene una pintura. Así, pues, la crítica de arte comenzó a considerar el tema y a analizarlo como si fuera narrado en un poema. La forma y el color se consideraban tan sólo como medios para expresar el tema. Éste era el sistema de la crítica clásica. El error de este siste-

ma consistía en que consideraba en forma demasiado elevada a muchas pinturas que no poseían valor artístico alguno, por el simple hecho de que representaban los temas de interés para los propios sentimientos de un crítico, Si el crítico se hallaba pleno de entusiasmo moral y patriótico, ponderaba los grandes hechos de los griegos, romanos y caballeros medievales, o cualquier acontecimiento histórico que lo apartaba de las formas, los colores y la imaginación del aitista. El crítico sustituía su propia imaginación por la del artista, creando así, consciente o inconscientemente él mismo, una nueva obra de arte.

El sistema de crítica que prevalece en nuestra época se rehusa a aceptar el valor artístico del tema y además descarta cualquier interferencia psicológica, para reducir la pintura a sus esenciales elementos visuales. Recientemente, durante un congreso de estética, se defendió con seriedad un programa pidiendo la aplicación del método científico a la crítica de arte. El científico que apoyaba este programa dijo que durante la Edad Media ciertos tratados de zoología titulados bestiarios definían al león como un animal noble, al zorro como astuto y así por el estilo. Pero hoy la fisiología habla de la estructura del león, y no de su nobleza. La misma reforma, continuaba el científico, debe llevarse a la crítica. En lugar de valores, debemos hablar de estructura, lo cual puede ser útil para la ciencia. Pero si seguimos la tesis del científico construiremos una crítica de bestias, y no de pintura, poesía o música. Lo que importa en la pintura no es la tela, el tinte del aceite o la tempera, la estructura anatómica y todos los otros detalles medibles, sino su contribución humana a nuestra vida, su sugestión a nuestras sensaciones, a nuestro sentimiento e imaginación.

Sin embargo, por fortuna existe aún un tercer sistema de crítica, que, creemos, concuerda más con los sanos principios de la estética y con el arte mismo; es éste el que nos proponemos ilustrar en los capítulos siguientes, mientras examinamos concretas obras de arte.

Se basa en la distinción entre el tema y el contenido, y en la unidad del contenido y la forma. Supóngase que un pintor que desea representar la Madona y el Niño pinta una mujer y un niño a quienes ama. El tema será la Madona y el Niño, pero el contenido de la obra lo constituirá, en realidad, el amor del pintor. Otro artista, al representar a la Madona y al Niño señala su devoción subrayando el carácter de Dios y Su madre. El tema será el mismo del cuadro anterior (la Madona y el Niño), pero el contenido de las dos pinturas será bien diferente; el del primero, el amor, y el del °tro, la devoción. El tema es *lo que* el pintor ha reproducido; el

contenido, la forma *cómo* ha concebido el tema. Cuando uno habla de *cómo* se ha concebido algo, se habla realmente de la *forma.* Así, pues, el contenido y la forma están identificados.

Consideremos ahora lo que mucha gente llama forma en la pintura, es decir la línea, la plasticidad, el color. La crítica moderna trata de juzgar estos detalles por sí mismos, ponderando lo muy plástico, lo equilibrado, la subordinación de los colores al relieve, etcétera. Sin embargo, por sobre todo debe señalarse que ninguno de estos detalles Visuales constituyen valores en sí mismos. Los valores plásticos no existen. Lo que existe es una relación entre la plasticidad y la imaginación del pintor que la crea. Si la plasticidad creada corresponde a la imaginación del pintor, esto significa que su imaginación se ha realizado en plasticidad. La plasticidad, como todos los tipos de representación, es un símbolo de un valor que deberá *encontrarse en* la propia imaginación del pintor. La imaginación de un artista no es una abstracción que vive en un vacío, fuera de su mente. Entre otras cosas, puede contener también el amor o la devoción que constituye el contenido de una pintura que describe a la Madona y al Niño, tal como ya se ha dicho. La imaginación no trabaja en el vacío, sino en toda la vida del artista y es la forma de su vida. Así, pues, la representación particular que constituye el estilo característico de un artista, es también el símbolo físico de su imaginación.

Separar el tema, el contenido, o los elementos físicos de forma, línea, plasticidad y color, del todo de una pintura, significa destruir la obra de arte. La unidad de todos estos elementos en una fusión armoniosa significa vida artística; su separación es, para todos los elementos, la muerte artística.

El tema puede tener un valor intelectual, moral o económico, pero no artístico hasta que haya sido transformado por la imaginación del artista. Un contenido puede poseer un valor sentimental, mas no artístico, hasta que la imaginación del artista lo realice en una forma individual. Una línea, una plasticidad, una armonía de colores, sólo poseen valor técnico hasta que la imaginación del artista les imprime su pasión, su contenido individual.

El sistema de crítica ilustrado en las páginas que siguen ignora, por lo tanto, cualquier norma de juicio aparte de la personalidad del artista. Esto no significa que ignore cualquier norma objetiva. La personalidad del artista es objetiva si sabemos interpretarlo y comprenderlo, sí penetramos en su estado de ánimo, si seguimos su proceso de creación, la lucha de su imaginación con sus ideas, su sentido moral y su técnica, con el objeto de alcanzar su unidad de forma

y de contenido. Si su imaginación libre domina sus propósitos ideológicos, su sometimiento a las leyes fijadas, a la técnica adquirida, entonces es un artista y el resultado será una obra de arte. De otro modo, será un teórico, un propagandista, un artesano, personas realmente útiles. Pero todos saben o debieran saber, que deben ser distinguidos del artista, si es que la palabra *arte* tiene algún significado.

Todos los métodos, aun los mejores, envuelven ciertos peligros. En verdad, si estudiamos una pintura con el propósito de reconstruir la personalidad del artista, corremos el riesgo de apreciar lo que es psicológicamente interesante, el proceso de creación, más que el resultado de su obra. En otras palabras, corremos el riesgo de concentrarnos en su forma de creación más bien que en su obra de arte. Mas este peligro puede evitarse reconociéndolo. La personalidad del artista es diferente de la del hombre. El hombre, con sus pasiones, sus teorías y deberes, proporciona un incentivo y participa en la personalidad del artista, pero no puede ser identificado con él. Sólo cuando deja que su imaginación vaya más allá de todos los materiales de que dispone, y subordina sus teorías, sus pasiones, sus deberes e intereses prácticos a la libertad de su imaginación —identificando así su contenido y su forma—, sólo entonces su personalidad aparecerá como la de un artista y no como la de un hombre de ciencia, un moralista, un técnico o un sentimental.

Este principio de la unidad del contenido y la forma hace que el crítico se aferré a la obra de arte y no a la forma de creación. Cada pintura que no es una obra de arte ha sido hecha con algún propósito fuera del campo del arte, ya sea científico o moral, económico o pasional. Por consiguiente, cuando uno mira un cuadro deja que el análisis de peculiaridades científicas, morales o pasionales obren como un reactivo, y, por contraste, le oriente a usted como un crítico hasta que posea una clara conciencia de qué clase de personalidad artística tiene ante sus ojos.

LA ESTÉTICA Y LA CRÍTICA

Gaëtan Picon*

¿Qué es criticar sino pronunciarse sobre el valor de las obras? No, ciertamente —como lo sugiere un término poco feliz—, subrayar los defectos de una obra, confrontarla con algún modelo ideal que, necesariamente, la desplome, verla, por así decir, por sustracción: la crítica es "crítica de las cualidades" más que "crítica de los defectos". Pero cada uno imagina espontáneamente que la crítica ve en la literatura un dominio de valores No un objeto de conocimiento histórico o de comentario filosófico: un objeto de juicio.

El juicio crítico no podría ser, por supuesto, una suerte de decreto altivo que confiera o niegue a la obra un valor, de tal modo que el crítico tuviera casi la ilusión de ser la fuente de ese valor: a pesar de lo que diga Hugo, sólo el crítico de caricatura tiene el sentimiento de ser superior a la obra que elogia. El juicio no es un decreto, sino un reconocimiento: criticar es reconocer en la obra la presencia (o la ausencia) de un valor. En *La Cartuja de Parma,* Balzac reconocía la presencia del genio novelesco; en *Hernani,* la ausencia del genio dramático. Tal es el crítico.

¿No es el personaje que esperamos? ¿No es en un triunfo de la crítica donde se completa ese esfuerzo siempre infeliz de la conciencia por alcanzar la obra en su esencia misma: su valor? La sombra, que el escritor ha logrado hasta el presente distanciar, ¿no viene al fin a su encuentro? Lo que ni la filosofía del arte, ni el análisis estético de las formas, ni la ciencia, ni la historia nos han descubierto, ¿no es acaso la crítica la que, del modo más natural, nos lo aporta? ¿La crítica no es la experiencia estética misma, esa experiencia que a todo llama y que ninguna otra perspectiva puede asir?

Pero la crítica es tan engañosa como las otras perspectivas.

La crítica, con continuidad y franqueza, es juicio estético en la medida en que el dogmatismo clásico puede mantenerse: de Chapelain a Nisard, de d'Aubignac a La Harpe . . .

* Gaëtan Picon, *El escritor y su sombra,* Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1957, pp. 162-182.

Existe una poética de la Pléyade como existe una estética de la preciosidad. Ronsard, Régnier y d'Assoucy gustan de ciertas cosas y saben que gustan de ellas: juzgan en consecuencia. Pero lo que gustan en las obras es justamente lo más difícil de definir y de evaluar con precisión: una libertad, un imprevisto, un refinamiento, un secreto. . . Ronsard no quiere lo perfecto, sino lo "magnífico". Por lo tanto, una crítica precisa del juicio supone una perfección definida, un conjunto de reglas formulables, una doctrina más que un sentimiento de lo bello.

El clasicismo aporta esta doctrina. La estética de Malherbe se opone a la de Ronsard como una estética de la perfección a una estética del genio natural: el sentimiento imperioso pero informulado de la belleza de las obras se convierte en representación y *prueba* intelectual. Basta recorrer el *Comentario sobre Desportes:* Malherbe sabe siempre a qué atenerse. "Mala cesura", *"contenance* y *sentence* riman como un horno y un molino", "rima en mitad del verso es vicio". . . Balzac juzga a Ronsard tan precisamente como Malherbe a Desportes: a la crítica de la Pléyade, sensible al movimiento general de una obra, al fluir misterioso de la savia creadora, sucede una crítica del detalle que funda cada observación sobre un axioma doctrinario.

El genio es indispensable, admite Chapelain, pero "sólo el arte puede llevar las producciones humanas a la perfección": toda crítica enjuiciadora coloca al arte por encima de los hallazgos espontáneos. Hablando casi como lo haría Valéry tres siglos más tarde,[1] Scudéry escribe en 1614 que no sabe "qué especie de elogio creían hacer los antiguos a ese pintor que, al no poder terminar su obra, la completó fortuitamente arrojando su esponja sobre su cuadro . . ., (pues) las operaciones del espíritu son demasiado importantes como para librar su conducta al azar, y casi me agradaría más que se me acusara de haber fracasado en razón del conocimiento que de haber acertado sin reflexionar".

Existen reglas del arte en función de las cuales se juzgan las obras. El clasicismo conoce esas reglas con precisión: seguro de ellas, se halla igualmente seguro de que fuera de ellas no hay nada. Las leyes de su propia creación parecen al clasicismo universales y necesarias, -porque ellas derivan de la perfección suprema de los modelos antiguos, que atestigua suficientemente "la consagración de tantos siglos". "Se ha abandonado enteramente

[1] "Escribir más bien con lucidez algo débil. . .' que dar nacimiento, a favor de un trance y fuera de sí mismo, a una obra maestra entre las más bellas."

el orden gótico que la barbarie había introducido en los palacios y en los templos: se ha vuelto al dórico, al jónico y al corintio. . . Del mismo modo, al escribir, sólo imitando a los antiguos se llegará a encontrar lo perfecto y, si se puede, a superarlos . . ."[2] Pero si el siglo XVII se considera el continuador de la antigüedad es porque reduce la antigüedad a lo que ha elegido: Esquilo es sacrificado a Eurípides, Hornero a Virgilio, Sófocles a Séneca —y se llama "consagración de los siglos" al sabor de descubrimiento que acaba de agregarse a obras arrancadas al olvido de las edades precedentes. Todo un juego complejo de actitudes adoptadas de antemano y de preferencias se adivinan detrás de la ilusión de las evidencias absolutas: el clasicismo se cree ligado no a una elección, sino a la única verdad. Se sabe lo que es la literatura y lo que no es; lo que es necesario decir, lo que es necesario callar, lo que es necesario excluir; lo que es el hombre, y lo que no es. Se sabe qué es necesario gustar, y cómo es necesario gustar; qué es necesario edificar, y en qué sentido; que el arte debe dar no lo verdadero o lo posible, sino lo verosímil; que toda poesía "debe poner lo particular en consideración de lo universal";[3] que una cosa es bella "cuando guarda conformidad con su propia naturaleza y con la nuestra";[4] que la tragedia debe respetar las unidades y la distinción de los géneros" y qué mezcla de terror y de piedad debe tolerar. . . La Academia designa los defectos y las virtudes de *El Cid* así como Racine el valor de sus propias piezas: "una acción simple, poco cargada de materia... sostenida por la violencia de las pasiones, la belleza de los sentimientos y la elegancia de la expresión".[5] Cada uno sabe que el *Moisés salvado* de Saint-Amant es un fracaso, *Horacio* o *Andrómaca* un éxito, y por qué. Mairet y Chapelain saben, y d'Aubignac y Boileau saben, y juzgan según ese saber. Para el clasicismo, hay un esencial humano que desplaza lo inesencial (el sueño, lo fantástico, lo individiual), así como el hombre desplaza la naturaleza. Mantenida en los límites precisos de su función por la existencia de autoridades que no podría usurpar (la autoridad religiosa, política.. .), la literatura expresa ese esencial según formas que garantizan una definición inmutable y universal de la belleza.

Ligado a una crítica de juicio, este dogmatismo estético sobrevive a las obras que lo han inspirado. Se encuentra en Voltaire,

[2] La Bruyére.
[3] Chapelain.
[4] Nicole.
[5] Prefacio de *Berenice.*

que define lo bello por lo "sublime y lo simple" y que ve en *Atalía* la obra maestra del espíritu humano. Él domina, en el siglo xrx, la crítica tradicionalista de un La Harpe, de un Nisard. . . Pero, desde el siglo XVIII, así como el pluralismo sustituye al dogmatismo, a una crítica de juicio sucede poco a poco una crítica que se abstiene de juzgar.

Para Corneille, ya —pero por ese **entonces,** para Corneille *solamente*—, la libertad es más importante que la regla. "Está comprobado que hay preceptos, puesto que hay un arte; pero no está comprobado cuáles son." Y aún: "Saber las reglas, y entender el secreto de familiarizarlas sagazmente con nuestro teatro, son dos ciencias muy diferentes." Estas frases capitales, que ligan la belleza a la imprevisible creación del genio, llevan en sí mismas lo que puede aportar toda crítica del juicio.

A la belleza clásica, única y soberana, el siglo xviii opone a la vez la diversidad de los estilos en el tiempo y en el espacio, la originalidad del genio y la individualidad del gusto. Fuerza inagotable, fecundidad infinita, la naturaleza —que se llama también el genio humano— suscita una multiplicidad de formas que no se dejan reducir. Garantizado por el sentimiento, lo bello se vuelve lo que me gusta y lo que gusta a los hombres de una cierta época: lo moderno. A las definiciones clásicas retomadas por Voltaire se oponen las de Diderot, las del abate Trublet: "la fuerza y la abundancia, no se qué rudeza, la irregularidad, lo sublime, lo patético. ..", "lo bello más bello. . . es lo bello más singular, más nuevo, más alejado de asemejarse a lo que se conoce". El arte había sido preferido al genio: el genio es preferido al gusto. La crítica clásica del juicio puede evaluar la parte del gusto, pero esa parte es secundaria: "el interés, el movimiento, la emoción, cuyo único enemigo es a menudo el gusto".. . dice Mme. de Staël.

Con el romanticismo caen en completo desuso los criterios clásicos de apreciación: imitación de los modelos antiguos, separación de los géneros, sumisión de la tragedia y de la prosodia a reglas y a formas fijas, privilegio de lo universal y de lo humano, de lo razonable y de lo verosímil. . . Al orden clásico de la esencia, el romanticismo opone el desorden ilimitado de la existencia: sus direcciones son tan diversas y tan contradictorias que se está tentado de ver en él más que un orden, que definen y limitan ciertas formas y ciertos valores de expresión, el conjunto desordenado de inspiraciones individuales que sólo concilia una común exigencia de tolerancia y de sinceridad. Para Schlegel, el romanticismo es "una aproximación continua de las cosas más opuestas",

para Stendhal "el arte de presentar a los pueblos las obras literarias que, en el estado actual de sus hábitos y de sus creencias, son susceptibles de darles el mayor placer posible", para Hugo es "el liberalismo en literatura". ¿El romanticismo? El permiso dado a cada uno de ser lo que quiera: un arte del "todo está permitido"

La literatura que le sigue rompe con el romanticismo en más de un punto decisivo, no al extremo de no retomar por su cuenta —agravándola— esa dirección. Nada de temas privilegiados, nada de formas preestablecidas: impulsadas por una voluntad de diferir que hasta llegará a cuestionar su existencia misma, la literatura moderna es la aventura de una imprevisible creación. Para Baudelaire, que piensa que "las definiciones de la estética" se hallan "siempre en retardo con respecto al hombre universal" en busca de una belleza "multiforme y versicolor", lo bello se vuelve lo "extraño", lo sorprendente: escapa "a la regla y al análisis de la Escuela". Rimbaud está al acecho de lo "inaudito", Verlaine quiere "voltear todos los versos.. . inclusive los *suyos"*, Mallarmé tiende "hacia la pureza de vocablos nunca proferidos". Apollinaire opone al orden la aventura, los "vastos y extraños dominios" donde arden "fuegos nuevos", "colores nunca vistos". . .

Por supuesto que la crítica de las artes plásticas conoce la misma evolución. Cuando Roger de Piles, en 1676, opone Rubens a Poussin, el color al dibujo, opone el genio a las reglas: al afirmar la grandeza de Brueghel (aun cuando sea un paisajista) y la de Rembrandt (a despecho de su rareza), destruye la jerarquía de los géneros y el dogmatismo clásico del gusto. Y Wackenroder expresa toda la sensibilidad romántica (y la sensibilidad moderna) ál explicar que "la perfecta belleza del' arte se manifiesta a nosotros en su plenitud, únicamente cuando nuestros ojos no se desvían para mirar al mismo tiempo otra belleza", y al exclamar: "Belleza, ¡qué, palabra extraña! Es necesario imaginar una palabra nueva para cada obra de arte..."

Puesto que no hay belleza trascendente a la obra, puesto que cada artista crea su propia belleza, sin modelo y sin referencia, ¿en que se apoyaría entonces el crítico para discutir y juzgar? Comprometido en una creación de valores siempre nuevos, no puede evitarse que el arte deje atrás a una crítica condenada a juzgar en función de principios establecidos. Frente a este universo que lleva consigo el movimiento de una expansión constante e imprevisible, el crítico renuncia al ejercicio del juicio.

¿En qué se convierte? Chateaubriand le ha desaconsejado el

examen de los defectos. Mme. de Staël la orienta hacia "la descripción animada de las obras maestras"; Hugo, soberbiamente, le niega el derecho de discutir al genio. Una crítica *estética* puede existir fuera de todo dogmatismo; pero será el comentario de las obras aceptadas, no su cúestionamiento. Al abandonar el arte que se hace, al limitarse a las obras ya reconocidas, la crítica analiza los valores, pero se abstiene de evaluarlos. "Descripción animada", paráfrasis "al margen de los viejos libros", "aventuras del alma en medio de las obras maestras",[6] constituyen una crítica de consagración. A la cual Sainte-Beuve oponía, en 1831, una crítica de "pre-correo": aquella "que elige, que adivina, que improvisa", que "entre la multitud de candidatos y el tumulto de la liza" nombra a "sus héroes, a sus poetas". . . Pero —consagración o combate— se trata siempre de una crítica de la admiración, de una sumisión que apenas se concilia con la idea que cada uno se forma de la función crítica.

Cada uno siente bien que el crítico debería ser un descubridor, no un consagrador: no se es un crítico por haber analizado (así sea exhaustivamente, así sea admirablemente) el valor de una obra célebre. El talento que manifiesta Sainte-Beuve al escribir sobre Port-Royal, Thibaudet sobre Flaubert, Alain o Curtius sobre Balzac, Gundolf sobre Goethe, Bertram sobre Nietzsche. . . supera en mucho el que se consume en la mayor parte de los suplementos semanales: pero se trata de un problema de orientación, no de calidad. El crítico es aquel que se mide con la producción de su época, que experimenta una concepción de conjunto de la literatura en un contacto constante con la actualidad.

Una obra crítica no es un conjunto de monografías consagradas a obras reconocidas: pero un crítico no es tampoco el delegado para la propaganda de un partido literario en formación o en movimiento. En su primer periodo, Sainte-Beuve es menos un crítico que un militante romántico. Los manifiestos de Moréas, de René Ghil o de Zola no son textos críticos: y nadie confundirá los prefacios de André Bretón con los estudios de Jacques Rivière. Por cierto que, como Baudelaire lo ha afirmado, "para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política"; pero agrega: "hecha desde el punto de vista que abra más horizontes". Un sentimiento comprensivo de la literatura como conjunto, como totalidad, es necesario al crítico:

[6] Anatole France.

existe una justicia que el creador no tiene por qué tomar en cuenta, pero que el crítico no puede ignorar.

Consciente de un deber de juzgar, pero consciente de que juzgar en función de reglas precisas condena a errores constantes, consciente también de la insuficiencia de una crítica de consagración y de una crítica de propaganda, consciente de la frivolidad del impresionismo, ¿qué hará la crítica? Va a tratar de descubrir en el arte una perspectiva seria, satisfactoria, *que no sea ya una perspectiva estética de juicio.* El nacimiento de una crítica histórica, psicológica, filosófica, no es más que la consecuencia de la impotencia que afecta a toda crítica de juicio.

Entonces Sainte-Beuve descubre los secretos biográficos y las familias de espíritus, Taine el condicionamiento, Brunetière la evolución histórica de los géneros, Faguet las ideas y las virtudes, Thibaudet la cartografía literaria y el juego de las generaciones, Du Bos los grados de la ascesis espiritual. . . Los psicoanalistas nos obligan a ver en la literatura una forma de sueño, los marxistas un avatar de relaciones de producción.. .

Arrojemos una mirada sobre la crítica contemporánea, en Francia. El impresionismo se hace raro: el crítico quiere más mostrar que mostrarse. Algunos filólogos; algunos historiadores. Casi todos son filósofos.

Hacia 1925, ya se hablaba del "mensaje" de las obras. La crítica actual es ante todo sensible a su contenido: en todo caso, piensa que su función es elucidar ese contenido.

En *¿Qué es la literatura?* Sartre declara que la obra en prosa es esencialmente el contenido que quiere comunicar. (Pretende exceptuar el caso de la poesía —como el de la pintura— pero no es cierto que lo exceptúe: su Baudelaire nos enseña quién fue Baudelaire; pero olvida quién fue el autor de *Las flores del mal.)* El prosista escribe para decir algo: el crítico debe esclarecer lo que el prosista ha querido decir y dice, y juzgará la obra en función de su valor filosófico y moral. "El prosista es un hombre que ha elegido un cierto modo de acción secundaria que se podría llamar la acción por revelación. Es entonces legítimo plantearle esta cuestión segunda: ¿qué aspecto del mundo quieres revelar, qué cambio quieres aportar al mundo mediante esa revelación? El escritor 'comprometido' sabe que la palabra es acción: sabe que revelar es cambiar y que no se puede revelar más que proyectando cambiar." La obra es un conocimiento y, por añadidura, una acción: uno se interrogará de acuerdo con esta doble perspectiva. ¿Testi-

monia una concepción exacta del hombre y del mundo? ¿Milita en favor de la libertad humana? Mauriac no es un gran novelista porque el hombre que es libre en la vida no lo es en su obra; Flaubert no es un gran escritor porque ha permanecido frío frente a la represión de la Comuna. . .

Así Charles Du Bos reprocha a Goethe haber conocido el espíritu pero ignorado el alma, a Thomas Hardy haber conocido lo intemporal, no lo eterno. Balzac es más grande que Flaubert, Maupassant o Stendhal porque su obra se abre sobre horizontes metafísicos que los otros ignoran.[7] La "gran tradición" de los novelistas ingleses es la de una visión constructiva del hombre: Jane Austen, George Eliot, Henry James, Conrad.[8] Para éste, hubiese bastado con que Bourget tuviese de la temporalidad una visión tan justa como Faulkner para que fuese su igual;[9] para Claude-Edmonde Magny, es vano preguntarse si Flaubert escribe bien o mal, pero se puede juzgar las obras en la coherencia interna y la calidad de su universo espiritual.[10] Un gran poeta comunista que compone la *Primera antología viviente de la poesía del pasado,* excluye a La Fontaine porque "aboga en sus fábulas por el derecho del más fuerte", pero no olvida a Jean de l'Espine du Pont-Alletz, "gran poeta realista, social y revolucionario".[11] (Del mismo modo, se veía no hace mucho en las antologías de la poesía alemana a Heinrich Heine reemplazado por Baldur von Schirach. . .)

Con autoridad y profundidad, Maurice Blanchot ha precisado el punto de vista de una crítica filosófica. El crítico no es aquel que se pronuncia sobre el valor de una obra y que la aclara, sino aquel que manifiesta su sentido: se trata de un paso de lo concreto a lo abstracto, de lo dinámico a lo estático, de una explicación determinadora y, quizás, profundizante. "Al suspenderse el movimiento que da sentido, vida y libertad a una realidad compuesta de palabras, el crítico lo sustituye por relaciones escritas nuevas, por un sistema de expresiones estables, destinadas a fijar la potencia siempre en movimiento de la obra en una perspectiva donde se detiene, para aparecer más manifiesta, más clara, más simple, en ese reposo semejante a la muerte."[12] Blanchot previene que su crítica, indiferente al valor artístico de los libros,

[7] Albert Béguin.
[8] M. Leavis.
[9] Jean Pouillon: *Tiempo y novela.*
[10] *Las sandalias de Empédocles.*
[11] Paul Eluard.
[12] *Lautréamont y Sade.*

no tiene otra preocupación que la de probar cierta concepción del lenguaje y de la literatura, interrogados no en sus estructuras estéticas sino en su existencia misma: ¿cómo son posibles el lenguaje y la literatura? "Estos textos han nacido, escribe, no del interés dirigido a ciertos libros, sino de la profunda preocupación que causa necesariamente a aquel que escribe y a aquel que lee ese hecho tan extraño de que existan libros y lectores, y escritores."[13] Y agrega: "Gomo los libros no se sustraen a la historia, esta preocupación surge preferentemente frente a obras que son nuestras hoy gracias al favor del tiempo, pero no es ella misma histórica, no juzga, no critica, y, hablando con propiedad, no se inquieta ni por la estética ni por la cultura." Parece, a veces, que Blanchot pronuncia juicios estéticos. Así, cuando escribe de René Char que "una de sus grandezas, aquella por la cual no tiene igual en esta época, reside en que su poesía es revelación de la poesía, poesía de la poesía, y, como lo dijo poco más o menos Heidegger de Hölderlin, poema de la esencia del poema". Es que hay obras más apropiadas que otras para manifestar la naturaleza y la paradoja de la literatura, la ambigüedad de un lenguaje que sólo puede realizarse "proyectándose hacia un no-lenguaje que él es y no realiza". Las obras en que se demora la crítica son aquellas que parecen coincidir con la manifestación, el advenimiento mismo del lenguaje, que son no tal relato, tal poema, sino relato del relato, poema del poema, lenguaje del lenguaje. Al elegir los libros de que habla, el crítico, lo quiera o no, impone una jerarquía que bien se puede llamar estética: pero la estética no es aquí más que la consecuencia de una óptica filosófica.

La crítica no nos ha dado esa respuesta a la interrogación estética que esperamos de ella. Pasar de los sistemas a la crítica no es pasar de una experiencia objetiva a una experiencia estética, sino de generalidades a análisis particulares. La crítica elude constantemente la inquietud estética, y la elude tomando las direcciones de fuga que los sistemas han prestado ya.

Cuando la crítica huye de su función más natural, ello no ocurre sin razón: no ha logrado casi el juicio. La crítica del siglo xrx no fue más que un largo error del juicio "Hubo críticos estetas y sabios, escribe Jean Paulhan, moralistas e inmoralistas, voluptuosos y fríos, pesados y volubles, solemnes y desvergonzados, profesores y hombres de mundo.. . Pero tenían un rasgo común:

[13] Remitirse a *La parte del fuego*

que estaban en un error."[14] "No hay un solo gran poeta, un solo gran pintor, un solo gran escritor del siglo xrx que no haya sido condenado en sus comienzos, y a menudo en su apogeo, por los mejores críticos. ¡Qué importa! Figurará pronto en el museo del Luxembourg, después en el museo del Louvre (figura desde luego en las colecciones alemanas, suizas y americanas), será publicado en la *Bibliothéque de la Pléiade* e inscrito en el programa de la agregación "[15] Se comprende la prudencia actual de la crítica. Un error tan constante —de parte de inteligencias cuya distinción no está en discusión— revela, parece, una imposibilidad fundamental: juzgar es siempre desconocer la obra nueva (particular, incomparable), ya que es verla a través de una tradición. Los contemporáneos de Hugo que no gustaban de éste esperaban encontrarse de nuevo con Racine. Cuando Scherer habla de la "fumistería" de Baudelaire, ocurre que lo mide con Musset. Cuando Sainte-Beuve habla (severamente) de Balzac, lo hace en nombre de un clasicismo virtual que rige la manera como el novelista debe tratar "la acción, los caracteres, el estilo". Cuando Camille Mauclair condena a Cézanne y Albert Wolff a Renoir, lo hacen en nombre de Rafael y de Ingres, o al menos de Delacroix Anatole France condena (después acepta) a Mallarmé identificándolo con Verlaine. La crítica se halla siempre en retardo con respecto a una revolución en la literatura: el simbolismo que acaba de asimilar le impide ver el surrealismo, así como el romanticismo le había impedido ver el simbolismo: Cézanne aceptado impide ver a Picasso, La metamorfosis del arte moderno, el paso de un arte de tradiciones y de reglas a un arte de invención perpetua (de la Retórica al Terror) excusan quizás los errores de la crítica, pero la inclinan a renunciar al juicio.

A lo cual se agrega la influencia del escritor. Así como el juicio de los demás con respecto a nuestro carácter, nos parece casi siempre el signo de una incomprensión —no reconozco realmente ni esa cobardía de que se me acusa ni ese coraje que se elogia en mí—, el juicio del crítico parece la mayor parte de las veces al escritor el resultado de un error. La crítica deplora que el libro sea simple o demasiado brillante, cerebral o superficial, inmoral o edificante, comprometido o libre, de estilo demasiado descuidado o demasiado rebuscado; el autor responde que él ha *querido* precisamente ese brillo o esa simplicidad, esa inteligencia o esa insignificancia, ese compromiso o esa evasión, esa espontaneidad o esos

[14] *F. F. o la crítica.*

rebuscamientos. De creer al autor, el juicio del crítico le adjudica siempre una intención que no ha tenido en realidad: el error que Worringer ha denunciado en la crítica estética de las artes no clásicas parece la ley constante del juicio. En la misma dirección, Jean Paulhan ha sutilmente medido las ilusiones de óptica que juegan naturalmente entre el autor y el lector (su crítico) : el lector ve *al revés*, ve como clisé *lo que fue hallazgo, como metáfora lo que fue* expresión exacta, como imagen o lenguaje lo que fue idea. El autor espera del crítico no que lo juzgue en base a intenciones supuestas, sino que descubra y aclare sus intenciones reales: y esas intenciones no tienen que ser juzgadas puesto que, por definición, lo que el escritor ha querido hacer, lo hace. (De la misma manera, André Breton recordaba con orgullo a aquellos que, comentando a Saint-Pol Roux, explicaban lo que había querido decir: "Lo que el poeta ha querido decir, lo ha dicho". . .) Juzgar es retroceder con respecto a la obra, verla como realidad contingente, desbordada por un espacio de posibles que no han sido llenados: es lo inverso de la comprensión. Comprender es admitir la necesidad de la obra, es verla como realidad que excluye todo posible. El escritor invita al crítico a comprenderlo y le prohibe juzgarlo.

Sin embargo, en presencia de una crítica semejante, nos sentimos frustrados en algo.

No es cuestión de negar el valor de una crítica extraestética. Necesaria y fecunda, existe con los mismos títulos que los sistemas positivos a que corresponde. Reconozcamos que las obras maestras de lo que se llama "crítica" revelan la mayor parte de las veces una perspectiva a la que es extraña la preocupación estética. Psicológicas o psicoanalíticas, sociológicas o filológicas, filosóficas o técnicas, históricas o moralizantes: debemos admitir todas sus formas, acoger todo lo que tenga alguna posibilidad de aclarar ante nuestros ojos la obra de arte.

Que *La vida anterior* sea la confesión del complejo filial de Baudelaire, *La conciencia* la del complejo fratricida de Hugo, que Dostoievski estuviese obsesionado por la violación como Vinci por los buitres, como Tolstoi por el complejo de Narciso: puede ser. Freud ha renovado la psicología: no la estética. Que la clave de las *Quimeras* se halle en la *Cábala*, que Hugo haya hecho girar las mesas, que Balzac haya leído a Swedenborg: seguramente. Queda por saber por qué el ocultismo, que produce por lo general obras

[15] Admisión a la cátedra. (N del T.)

ilegibles, ha producido obras maestras. Se advierte entonces que son obras maestras fuera del ocultismo. Que *Manon Lescaut* sea no el recuerdo de un amor antiguo, sino el presentimiento de la desgracia que promete en sus comienzos la relación entre el abate Prévost y Lenki Eckhardt: es algo curioso y emocionante, pero que casi no explica por qué algunas de esas páginas sobreviven al naufragio de las *Memorias de un hombre de calidad*. Que Flaubert y Maupassant (y Mallarmé) sean escritores burgueses, sin duda: pero no es Marx quien juzga a Flaubert (tampoco Sartre), es más bien Henry James cuando escribe (con razón o sin ella) que *La educación sentimental* es un "gigantesco globo, hecho de piezas de seda sólidamente cosidas e infladas con paciencia, pero que se niega absolutamente a abandonar la tierra". Que haya, en la obra de Kafka —y de Charles Morgan— una especie de itinerario espiritual, es indudable: no se puede ni juzgarlos ni distinguirlos partiendo de allí. Al descubrir en *Wie wenn am Feiertage* toda una metafísica de lo Sagrado y de la Palabra, Heidegger aclara el sentido del himno hölderliano, no su valor poético. Puede ser, por otra parte, que James pertenezca a la "gran tradición" de los novelistas moralistas: no es sin embargo la ética lo que hace de los *Embajadores* un libro más importante que *El molino sobre el Floss.*[16] Por preciosa que sea, la crítica de los contenidos y de los alrededores de la obra resulta finalmente engañosa, dado que se proyecta no sobre el objeto mismo, sino sobre el objeto de ese objeto.

Engañosa, se entiende, para un pensamiento que se define por preocupaciones estéticas: pero, ¿por qué considerar la obra de arte si se la excluye de tales preocupaciones? Puede ser que una psicología, una filosofía, una concepción de la historia importen más que una estética. Pero, ¿para qué ocuparse de las obras de arte si uno no se interesa primeramente en su secreto?

Y nada prueba que la interrogación estética sea la única que no comporta respuesta. Saber por qué, a través de qué una obra actúa sobre nosotros ¿es pues más difícil que captar los mitos y los símbolos del inconsciente, descubrir el orden al que obedece el caos de la historia, saber si Dios existe, cuál es el Bien, cuál es la naturaleza de nuestra libertad, la del tiempo etcétera? De todas las experiencias, por el contrario, la experiencia estética parece la más inmediata: se trata de poner en claro una relación vivida, el diálogo de la conciencia con la obra. La reflexión sobre la ex-

[16] George Eliot. (N del T.)

periencia estética puede mantenerse por completo en el plano del *Cogito:* nada en ella nos obliga a abandonar el suelo firme de la certidumbre intuitiva. Si hay una experiencia metafísica, ninguna experiencia da la entera medida de un sistema: toda filosofía se construye ligando de nuevo, mediante un acto de invención dialéctica, algunos puntos esporádicos —la estela rota de la intuición. La experiencia, en materia estética, debería ofrecer, por el contrario, una curva continua. Si la dificultad de una estética es más sensible que la de una metafísica o la de una teoría de la historia, es porque el espíritu, justamente, es menos libre de ver lo que le place ver: la reflexión es tanto más dificultosa cuando más *sostenida* resulta por la experiencia, y cuanto más compleja es ésta. La dificultad de la estética no viene de su imposibilidad: viene de su realidad, de la existencia y de la complejidad de su objeto, del cual no puede disponer el espíritu a su guisa. Es singularmente aventurado pretender que no hay solución para el problema: ¿Flaubert escribe bien? sino que hay una para el problema: ¿Flaubert tuvo razón al negar toda trascendencia espiritual?

Leemos las obras para amarlas y gustarlas, y no leemos cualquiera de ellas, al azar: nada debería prevalecer por sobre la realidad de esta experiencia. La incertidumbre de nuestro gusto, el desacuerdo de los juicios: es el indicio de un problema, no la prueba de que su solución es imposible. ¿El descontento del autor ante los juicios de la crítica? Es tanto como deducir que no existo del sentimiento que experimento frente al juicio de los demás (el de un malentendido). ¿Los errores del siglo xix? Pero ciertos juicios han precedido a la historia y es falso que todas las grandes obras tengan un destino de incomprensión.

El arte es una invención, y es irrisorio juzgar la aventura en nombre del orden. Pero la imposibilidad de una crítica dogmática no implica la imposibilidad de toda crítica estética. En el mismo momento en que es desconocido por Sainte-Beuve, Balzac es entendido por Baudelaire: amar y gustar no es fatalmente vincular lo nuevo con lo antiguo. El que lo bello sea "multiforme y versicolor", el que sea necesario para expresar la belleza de cada obra nueva, no prueba que nuestra relación con la obra deje de ser una relación con su valor. La aparición de estilos irreductibles a ese estilo clásico que había impuesto una crítica dogmática del juicio, el movimiento constante de metamorfosis que promueve el arte contemporáneo, han hecho nacer el sentimiento (bastante extraño a poco que se piense en él) de que el-arte no es para ser juzgado, sino para ser admitido, y de que somos los espectadores pasivos

de la creación. Lo único adecuado es llegar a la conclusión de que no se juzga (es decir que no se gusta) lo nuevo como lo antiguo.

Las formas modernas de la obra de arte, si bien hablan un lenguaje diferente, se dirigen a esa parte del hombre que, hasta hace poco, ha satisfecho la belleza clásica: aportan el nuevo rostro de la belleza. Hugo se niega a ser juzgado de acuerdo con las reglas que rechaza, pero escribe para ser admirado, para ser gustado —a la luz de otra noción de la poesía. ("La crítica no debe atender al asunto ... ¿Es buena la obra, es mala? He ahí todo el dominio de la crítica. Por lo demás, ni elogios ni reproches por los colores empleados, sino solamente por la manera como han sido empleados.") Si el romanticismo, de creerle a Stendhal, sólo quiere gustar al lector contemporáneo, las obras románticas tratan de alcanzar ese fin, y no lo logran igualmente. Todo es permitido, sin duda: pero los románticos se parecen justamente en el hecho de que se permiten las mismas cosas. Existe una belleza romántica, y juzgaremos la obra antes que nada en función de su esfuerzo romántico, por su logro, no por sus intenciones: pero la juzgaremos también con respecto a su intención misma. (Se puede condenar *Cromwell* porque la obra no responde a las intenciones del manifiesto: pero se puede también condenarla por las intenciones del manifiesto. El teatro romántico no ha cumplido por entero con el programa del romanticismo, pero se puede preferir *Berenice* al fragmento que llaman el *Prefacio de Cromwell* o la *Carta a Lord* ... de Vigny.) Baudelaire fue más sensible que nadie a la "rareza" de lo bello; pero lejos de descalificar el juicio crítico, le indica sus nuevas reglas: "lo maravilloso moderno", la intimidad, la espiritualidad, el color, la aspiración al infinito . . . Aquellos que han transformado genialmente la literatura moderna se han justificado en razón de su tentativa no para apartar: para orientar nuestro juicio. Cuando Baudelaire afirma que la poesía debe ser "una magia sugestiva que contenga a la vez el objeto y el sujeto", cuando Mallarmé escribe que es necesario "instituir una relación entre las imágenes exactas, y que se destaque de ellas un tercer aspecto fusible y claro presentado a la adivinación", cuando Rimbaud proclama su voluntad "de inventar un verbo accesible algún día a todos los sentidos", cuando Flaubert confiesa su deseo "de hacer un libro acerca de nada", un libro que se mantenga en pie "por la fuerza interna del estilo", cuando Henry James hace el elogio de la "magnificencia de lo indirecto, que implica la única legalidad y la única intensidad dramáticas", y distingue el orden del arte del orden de la vida, cuando Joyce asegura que el único

problema del novelista es el de "la disposición de las palabras en la frase", ¿qué esperan ellos de estas fórmulas en tanto que las destinan a sus lectores, a sus críticos, si no es que instruyan y orienten su juicio?

Sólo una literatura que se niegue a ser literatura y desdeñe todo valor artístico puede legítimamente ocultarse a la aprehensión estética. Pero esa literatura no existe.

Después del romanticismo, la literatura moderna desprecia su condición y trata de llegar más allá de sí misma. Este deseo no manifiesta juicio estético: pero las obras que produce lo manifiestan. Tolstoi escribe que "el tiempo de las novelas ha pasado" y sus últimas palabras son las de un santo: "Hay tantos seres en el mundo . .. ¿Por qué ocuparos del solo Lev Nicolaievitch?" Pero *Resurrección* es la obra de un novelista. Byron al morir en Missolonghi pertenece al heroísmo: *Childe Harold* a la literatura Dostoievski quiere servir a Cristo —y al Zar—: *Los hermanos Karamazov* sirven al arte de la novela, que ellos desdeñan. Hugo que quiere ser mago, guía de la ciudad, profeta atento a los secretos de la creación, no es después de todo más que el autor de sus obras completas. Rimbaud quiere cambiar la vida, y cambia la literatura: el hombre que renuncia a escribir pone de manifiesto nuestra idea de la grandeza humana, pero aquel que escribe *Una temporada en el infierno* pone de manifiesto nuestra idea del genio. Obstinadamente, el surrealismo ha proclamado que no era un movimiento literario: indiferente con respecto a "toda preocupación estética o moral", repudio de todo lo que "tiende al arreglo en el poema", condenación de todos los esfuerzos del hombre para dejar un rastro de sí mismo sobre la tierra, todo en él rechaza la belleza, el lenguaje, la literatura. ¿Pero la literatura puede alejar de ella a esta literatura que huye? Poner bigotes a la Gioconda equivale a burlarse de una cierta noción de arte, no del arte mismo: *La casada desnudada por los solteros* es también un cuadro Querer que las palabras "hagan el amor" no es abolir ni envilecer el lenguaje: sino dar a las palabras nuevos y más grandes poderes. La belleza convulsiva reemplaza a la belleza armoniosa; lo maravilloso reemplaza a lo razonable. "Lo maravilloso es siempre bello inclusive no hay nada más bello que lo maravilloso." Toda voluntad de superar la literatura termina por sustituir una literatura por otra. Como Valéry, Breton hace literatura, pero cree escapar a toda literatura porque confunde la literatura que rechaza con la literatura misma. Ningún escritor se sustrae a la lógica del movi-

miento que hace de él un escritor. Aquel que cree escribir para destruir todos los libros escribe aún para ser leído.

Toda obra demanda un juicio de valor, y nos sentimos frustrados por la crítica que no responde a esta demanda.

Así tampoco la crítica de explicación es la única forma de la crítica Existe con y contra todo una crítica estética. Pero es tan falaz y frágil que se comprende el gusto de los espíritus rigurosos por el psicoanálisis, por la historia, por la filosofía, por la sociología. . .

¿Qué es en nuestros días la crítica de orientación estética? El dogmatismo tradicional ha dejado de inspirarla: si surge es en la forma de una nostalgia teórica o de una simple persistencia psicológica.

Algunos condenan abiertamente, en efecto, la revolución artística contemporánea, y la actitud de aceptación o de admiración de la crítica: denuncian la falta de estilo y de profundidad del arte moderno, su nerviosidad incoherente, esa necesidad de novedad que no es más que una forma de lasitud, su hermetismo, y" no temen oponerle valores maestros del clasicismo: la racionalidad, la necesidad de un lenguaje y de un mundo comunes, la extensión del campo visual y las implicaciones espirituales, la sobriedad, la preocupación ética, la inteligencia y el rigor. . . Pero éstas son posiciones de filósofos, de ensayistas, no de críticos Ninguna estética clásica es capaz de orientar eficazmente una crítica en contacto con la actualidad. El arte contemporáneo ha dejado de ser un conflicto para ser una victoria, no se halla más a la defensiva, como antes el romanticismo y el simbolismo contra fuerzas enemigas. El clasicismo no es ya más que una añoranza histórica, la afirmación teórica de una belleza muerta: en ningún caso podría inspirar un método crítico. Los adversarios del arte contemporáneo admiten su existencia, su valor; sólo que prefieren a él un arte del cual saben bien que no puede hacerse de nuevo. No juzgan a Mallarmé o a Breton; añoran a Racine y a Bossuet. No condenan a Picasso, pero piensan en el "mito de Rubens".[17]

La crítica sabe que el arte es una mutación, y teme medir aquello que se hace de acuerdo con la escala de lo que acaba de hacerse: ha asimilado la oposición bergsoniana del espacio y la duración, de lo estático y lo moviente. Sin embargo, la persistencia

[17] Se advierten aquí las concepciones que, obstinadamente o incidentalmente, han defendido Julien Benda, Gabriel Marcel, Roger Caillois, Thierry Maulnier, Jean Cassou y algunos otros.

de los gustos, de los hábitos, de los descubrimientos del espíritu, es tan natural como la de las imágenes de la retina, y tan insuperable: es inevitable ver lo nuevo a través de lo antiguo. Es fácil señalar en la crítica contemporánea muchos ejemplos de la persistencia racionalista en poesía, y sobre todo de la persistencia realista en materia novelesca. Pero estamos en presencia de una simple persistencia psicológica, más que de una resuelta afirmación estética. Consciente de la parte de imágenes consecutivas que se mezcla a su percepción de lo nuevo, el crítico trata en seguida de excluirla. Temiendo dejarse distanciar por la creación y su movimiento incansable, muy lejos de reprocharle el alejarse de los senderos trillados, se dedica a una determinación instantánea por la mirada.

Sentimos inmediatamente la debilidad de una crítica tradicionalista; un siglo de fracaso lo ha demostrado. Pero sentimos también la insuficiencia de una crítica. militante, sujeta a lo actual. En primer término, parece que puede apoyar un arte que apenas lo merece: lo actual no es en sí mismo valor. (Aunque más romántico que el de Musset, ¿el teatro de Hugo le es preferible? El versolibrismo de Gustave Khan, la instrumentación verbal de René Ghil, el letrismo y otros descubrimientos de un día fueron también de actualidad) Pero, por fecundo que haya sido, ningún estilo, ningún momento particular del arte, puede inspirar él solo una concepción crítica. El pintor actual puede desdeñar a Tiziano, el poeta surrealista a Racine: no, sin caer en el ridículo, el crítico. Al sentido de lo nuevo, debe unir el de la totalidad.

Pero la amplitud de visión no basta a la crítica; debe ser elección, jerarquía. La falta de severidad es tan funesta como la incomprensión y la estrechez: es por ello que nos engaña aún esa crítica —la más ampliamente extendida hoy— que acepta y elogia todo aquello de que habla, y que se asemeja a los cuadros de honor de esas instituciones que, temiendo perder a sus alumnos, conceden a los más mediocres el accésit o la mención. A la tradicional resistencia a lo nuevo tiende a suceder un curioso espíritu de no resistencia. Cada mes, la crítica descubre veinte obras maestras; cada trimestre tiene su nuevo Rimbaud y su nuevo Stendhal; cada semana su nuevo Montherlant, su nuevo Radiguet. Esta manera de perder toda seriedad y de mirar constantemente al genio puede ser inscrita en beneficio de las costumbres literarias que sólo tienen un valor sociológico: es el reino de esa "literatura para el estómago" que Julien Gracq ha castigado severamente. Cada escritor tiene sus admiradores, ya que tiene sus ami-

gos; su prensa, puesto que sus amigos escriben en los diarios; su publicidad y su gloria, puesto que tiene su editor; su público internacional, ya que todos son conferenciantes; su premio literario, pues hay tantos jurados como escritores. Sólo falta la gloria a quien la desdeña, a quien no vive en París, a quien no recorre los *cocktails*... Es verdad. Pero estas costumbres son de todos los tiempos: releamos *Las ilusiones perdidas.* Más profundamente la crítica teme hoy dejar escapar al genio: ¡tantas veces ha dejado de reconocerlo! Pues ella sabe que el genio, justamente, no se deja reconocer, que se asemeja, más que nadie, al hombre invisible. El único medio de ganar el premio mayor es adquirir todos los billetes de la lotería.

Pero, por supuesto, que una crítica semejante deja escapar al genio más aún que la incomprensión de antes. Después de todo, la resistencia de Sainte-Beuve,- de Lemaitre, de Faguet, de Lanson, de Mauclair, de Albert Wolff con respecto a Balzac y a Baudelaire, a Mallarmé y a Rimbaud, a Cézanne y a Renoir, era un modo de reconocerlos, el único homenaje que podían hacerles. Ese rechazo los distinguía, pues les estaba reservado, mientras que el elogio los hubiese confundido con los mediocres. ¿Para qué escribir que las últimas novelas de Jean Giono son obras maeátras si eso se dice de cualquier novela?

Queda el impresionismo. . . Pero desearíamos que el gusto fuese otra cosa que la confesión de una preferencia arbitraria. Aquel que hace del impresionismo su método, vale lo que su don verbal, su gracia de escritor, no su lucidez de crítico Si nos interesamos por los Goncourt es interesante saber que su vista se aburría ante las metopas del Partenón y se complacía ante un cuadro de Boucher o un vaso chino; si nos interesamos por Jules Lemaitre, nos es de gran valor conocer la lista de sus veinte libros favoritos (están los *Pensamientos* de Marco Aurelio y *El crimen de Sylvestre Bonnard* . . .) Pero la crítica que pedimos aspira a basarse sobre otra cosa que el *me place* o no *me place* del gusto espontáneo. Ligada a la cultura, a un esfuerzo de reflexión y de profundización, es una superación, una crítica de la crítica inmediata de la impresión.

Lo cual equivale a decir que la crítica debe basar en razón sus impresiones espontáneas: *que debe implicar una estética.*

Aquí aparece la debilidad de la crítica que se esfuerza por juzgar, y por sobrepasar tanto las trampas de la tradición como las de la novedad, así como también las de la insuficiencia de la impresión pura. Sería absurdo negarlo: existen un esfuerzo y una

reflexión crítica; la crítica da sus razones y reflexiona sobre sus razones Pero su esfuerzo tiende, la mayor parte de las veces, a formular las razones de su juicio, y no a poner en claro los presupuestos estéticos que las gobiernan. Reflexiona sobre su impresión de la obra, más que sobre el fundamento de su impresión; y si ve la razón, detrás> de la impresión, como una causalidad psicológica, apenas ve, detrás de esa misma razón, su principio como finalidad estética cuestionable. Así como la psicología, según Husserl, incurre en el error de partir de los datos de la experiencia y de creer que su función es poner en claro esos datos, cuando se trata de poner en claro, dejando esos datos entre paréntesis, las estructuras esenciales que implican, así también la crítica comete el error de pensar que ha terminado su tarea cuando ha reflexionado sobre las impresiones inmediatas suscitadas por las obras, mientras que se trata ante todo de establecer y experimentar las afirmaciones estéticas que se hallan en su origen. La reflexión estética se halla con respecto a la reflexión crítica habitual en la misma relación que la reflexión fenomenológica con respecto a la introspección psicológica.

A menudo brillante, profunda o sutil, la crítica que se escribe todos los días carece casi siempre de *rigor.* Los juicios pueden engendrar ilusión: resisten raramente al esclarecimiento de su fundamento estético. Y muchos desacuerdos desaparecería, si el crítico se dedicara a esclarecer su juicio con el cuidado que pone en formularlo

Tengo a la vista algunos diarios y revistas que, en ocasión del sesquicentenario de Víctor Hugo, han interrogado a escritores y críticos:[18] es manifiesto lo que hay de irreflexivo en la mayor parte de los juicios. Paso en silencio ante aquellos que hablan sin haber leído, o sin haber releído, dicen (pero es necesario releer); aquellos para quienes hablar de Hugo no es más que una manera de hablar de ellos mismos (torpemente o brillantemente) ; y aquellos que defienden a Hugo porque es una parte del patrimonio nacional, o porque es un poeta popular. Veamos cómo se establece el diálogo serio entre los que admiran y los que niegan. Es un vidente, dice uno; ha hecho girar las mesas, reconoce otro, pero todo el mundo lo hacía, y mejor que él. Contiene a Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Verlaine, Mallarmé: pero la lectura de estos poetas hace más evidente su insuficiencia

[18] *Le Figaro Littéraire, Les Nouveiles Littéraires, Liberté de l'Esprit,*

Es el más completo, el más diverso de nuestros poetas: justamente, no tiene acento particular. Es la abundancia, la fuerza; le falta lo esencial que es la perfección. Basta, por lo tanto, con determinar los postulados implícitos que se hallan en el origen de estos juicios contradictorios para verlos vacilar. La calidad del ocultismo de Hugo no está en discusión, sino la de una creación literaria que no guarda relación con el ocultismo más que en el orden secundario de su significación. La descendencia de Hugo no prueba su grandeza: pero es ridículo decir que esa descendencia pone en evidencia su insuficiencia, pues se puede decir también, por otra parte con la misma necedad, que Hugo hace aparecer la insuficiencia de Mallarmé. Un juicio así postula que las obras se destruyen como la verdad destruye al error, que se puede refutar unas obras por otras: lo que implica una estética insostenible del *modelo,* un monismo que asimila el orden del arte al del conocimiento. La diversidad no es un argumento: sería necesario precisar su naturaleza. Pero reprochar a Hugo la falta de unidad traiciona esta vez menos una falsa postulación estética que el desconocimiento de una obra que es un inmenso y monótono esfuerzo por alcanzar la misma visión, indefinidamente perseguida No se trata de saber si es abundante, sino qué abundancia es la suya. En cuanto a decir que carece de perfección, e incriminarle las caídas de su obra, esta acusación (la más banal de todas) implica que sólo la perfección es valor. Pero están las obras para las cuales la creación es esfuerzo, duración, respiración, y aquellas para las cuales es condensación. Preferir éstas a aquéllas es legítimo; pero excluir las primeras en provecho de las segundas viene a ser negar toda una parte de la literatura, donde se expresa no una dirección errada, sino una dirección particular. La extensión no es la densidad fracasada, así como el estilo gótico no es el arte griego fracasado: *es otra cosa.* (Y, en el origen de este juicio, quizás hay además el deseo secreto de ver desaparecer a la literatura.)

¡Qué de juicios serían renegados o, al menos rectificados, si hubiese conciencia de lo que ellos implican! Es decir, que no puede haber crítica rigurosa que no se apoye sobre un cierto sistema de referencias: el rigor de uno garantiza el de la otra. No es que la crítica sea una matemática. O más bien, hay varios sistemas críticos posibles como hay varias geometrías: pero todos los sistemas no son posibles, y basta con esclarecer ciertos posulados para ver que son indefendibles.

Indudablemente, la crítica se halla ligada a la particularidad

de las obras, y en tanto que tal, no le corresponde establecer una estética general. Pero la estética no es tampoco un sistema preestablecido con respecto al cual la crítica se contentara con deducir aplicaciones particulares: la crítica debe adelantarse a la estética, pero sólo a partir de la crítica puede ser alcanzada la estética. Una reflexión estética de conjunto debe tomar forma en un contacto viviente con las obras, por más que la estética apare?ca como la conciencia que la crítica adquiere de sí misma: el esclarecimiento de su saber implícito, y su transformación a favor de ese esclarecimiento.

¿Pero es posible ese sistema de referencias? ¿Contiene la crítica ese saber general esclarecible? Para Benedetto Croce, la crítica es el único punto de vista posible sobre la obra de arte, es idéntica a la historia del arte, es la historia del arte verdadera, pues la crítica justamente, es monográfica, y el arte sólo puede ser mirado desde el ángulo de lo particular. La obra es una realidad concreta, única, incomparable, una creación viviente que no se deja subsumir bajo ningún género. Una pintura es tan distinta de otra pintura como de una poesía: "puesto que la individualidad de la intuición importa la individualidad de la expresión . . ., puesto que la pintura y la poesía no tienen valor por los sonidos ... ni por los colores. . ., sino por lo que saben decir al espíritu en tanto que se interiorizan en el espíritu".[19] "La vinculación con la época no es menos arbitraria que la vinculación con el género. La obra no es la expresión de una época, y las divisiones históricas son ficticias. Se dice que el clasicismo es representación y el romanticismo sentimiento; pero, ¿toda gran obra no es sentimiento robusto que se vuelve espléndida representación?" Ninguna otra categoría que no sea la obra misma. La descripción de la obra evitará la descripción histórica (ligada a una clasificación, y, por lo tanto, a una generalización), para ser evocación crítica, es decir, singular.

Esta crítica, según Croce, no es solamente "interpretación y comentario": juzga, pretende ser *estética.* Pero, ¿en qué sentido? La crítica confrontará la obra con la definición misma del arte como intuición-expresión, y decidirá si la obra es o no una obra de arte. "Hay una obra de arte a", o la negativa: tal es la única forma posible del juicio estético. De tal manera que la crítica (y la estética) se reduce a un reconocimiento de la obra maestra en su realidad incomparable. Se puede inscribir la obra en la his-

[19] *Breviario de estética.*

toria del arte, y evocarla, coincidir con ella: no se puede ir más lejos. Según Croce, la crítica excluye toda reflexión estética de orden general y, por consecuencia, toda posibilidad de dar cuenta del valor estético de la obra: no queda más que admitirla y amarla.

LA FUNCIÓN DE LA CRÍTICA

John Dewey*

Las dos grandes falacias de la crítica estética son la reducción, y la confusión de categorías. La falacia reductiva proviene de la excesiva simplificación. Existe cuando algún elemento constituyente de la obra de arte se aisla y, entonces, el todo se reduce a los términos de este simple elemento aislado. Ejemplos generales de esta falacia se han considerado en capítulos anteriores: por ejemplo, en el aislamiento de la cualidad sensible, como el color y el tono, de sus relaciones; el aislamiento del elemento puramente formal; o bien cuando una obra de arte se reduce a los valores exclusivamente representativos. El mismo principio se aplica cuando se toma a la técnica separadamente de su conexión con la forma. Un ejemplo más específico se encuentra en la crítica hecha desde un punto de vista histórico, político o económico. No cabe duda que el medio cultural está dentro y fuera de las obras de arte. Interviene como constituyente genuino, y su reconocimiento es parte de una discriminación justa. La suntuosidad de la aristocracia veneciana y la riqueza comercial es un constituyente genuino de la pintura de Tiziano. Pero la falacia de reducir sus pinturas a documentos económicos, como lo oí una vez de un guía "proletario" en el Ermitage de Leningrado, es demasiado evidente para requerir una mención, si no fuera porque es un caso que a menudo sucede, en modos tan sutiles que no son fácilmente perceptibles. Por otro lado, la simplicidad y austeridad religiosa de las estatuas y pinturas francesas del siglo XII, que proviene de su medio cultural, es considerada, independientemente de las cualidades estrictamente plásticas de los objetos en cuestión, como su cualidad estética esencial

Una forma más extrema de la falacia reductiva existe cuando las obras de arte son "explicadas" o "interpretadas" a base de los factores que están incidentalmente dentro de ellas. La mayor parte de la llamada "crítica" psicoanalítica es de esta naturaleza.

* John Dewey, *El arte como experiencia,* trad. de Samuel Ramos, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1949, pp. 278-283 y 286-287.

Factores que pueden —o no pueden— haber desempeñado parte en la generación causal de una obra de arte, son tratados como si "explicaran" el contenido estético de la obra de arte misma. Sin embargo, ésta es lo que es, ya sea que una fijación paterna o materna, o una referencia especial a las susceptibilidades de una esposa, entren en su producción. Si los factores mencionados son reales y no especulativos, son propios para la biografía, pero completamente impertinentes respecto al carácter de la obra misma. Si ésta tiene defectos, son faltas que deben descubrirse en la construcción del objeto mismo. Si un complejo de Edipo es parte de la obra de arte, puede ser descubierto por sí mismo. Pero la crítica psicoanalítica no es la única especie que cae dentro de esta falacia. Aquella florece siempre que alguna ocasión en la vida del artista, algún incidente biográfico, se toma como si fuera una especie de sustituto para apreciar el poema resultante.*

La otra forma principal en que prevalece este tipo de falacia reductiva es la llamada crítica sociológica. *Seven Cables* de Hawthorne., Waiden de Thoreau, los *Ensayos* de Emerson, *Huckleberry Finn* de Mark Twain tienen una relación indudable con los medios respectivos en que se produjeron. La información histórica y cultural puede arrojar luz sobre las causas de su producción. Pero cuando todo está dicho y hecho, cada obra es sólo lo que es artísticamente, y sus méritos *y* deméritos estéticos están dentro de ella. El conocimiento de las condiciones sociales de producción, cuando es conocimiento realmente, tiene un valor genuino. Pero no es un sustituto para la comprensión del objeto en sus propias cualidades y relaciones. El dolor de' cabeza, el cansancio de los ojos, la indigestión, pueden haber desempeñado parte en la producción de algunas obras de literatura; pueden aun dar cuenta, desde el punto de vista causal, de algunas de las cualidades de la literatura producida. Pero el conocimiento de ellas debe sumarse al conocimiento médico de la causa y el efecto, no al juicio de lo producido, aun cuando su conocimiento induzca la piedad moral hacia el autor, que de otro modo no hubiéramos compartido.

Así llegamos a otra gran falacia del juicio estético que, en verdad, se mezcla con la falacia reductiva: la confusión de categorías. El historiador, el fisiólogo, el biógrafo y el psicólogo tienen

* Martín Schuetze, en sus *Ilusiones académicas,* da ejemplos detallados pertinentes a esta clase de falacia y los muestra como el caudal circulante de todas las escuelas de interpretación estética.

sus propios problemas y sus propias concepciones directivas que controlan las investigaciones que emprenden. Las obras de arte los proveen de datos apropiados para la prosecusión de sus investigaciones especiales. El historiador de la vida griega no puede construir su relación de la vida griega si no es tomando en cuenta los monumentos del arte griego; son tan adecuados y tan preciosos para su propósito, como las instituciones políticas de Atenas y Esparta. Las interpretaciones filosóficas de las artes proporcionadas por Platón y Aristóteles son documentos indispensables para el historiador de la vida intelectual de Atenas. Pero el juicio histórico no es juicio estético. Hay categorías —es decir, concepciones que controlan la investigación— apropiadas a la historia y sólo producen confusión cuando se usan para controlar la investigación en el arte, que también tiene sus propias ideas.

Lo que es cierto acerca de las referencias históricas, lo es también acerca de los otros modos de tratar el arte. Existen aspectos matemáticos de la escultura y la pintura, así como de la arquitectura. Jay Hambidge ha escrito un tratado sobre las matemáticas de los vasos griegos. Se ha escrito una obra ingeniosa sobre los elementos matemáticamente formales de la poesía. El biógrafo de Goethe o Melville estaría al garete si no usara sus productos literarios, cuando construye un retrato de sus vidas. Los procesos personales que envuelve la construcción de las obras de arte son datos preciosos para el estudio de ciertos procesos mentales, como también el registro de procedimientos usados por los investigadores científicos, es significativo para el estudio de las operaciones intelectuales.

La frase "confusión de categorías" suena de modo intelectualista. Su contrapartida práctica es la confusión de valores.* Tanto los críticos como los teóricos son dados al intento de traducir lo característicamente estético en términos de algún otro tipo de experiencia. La forma más común de esta falacia es sostener que el artista comienza a trabajar con un material que ya tiene un estado reconocido, moral, filosófico, histórico o lo que sea, y que luego lo hace más paladeable sazonándolo emocionalmente y adornándolo con la imaginación. Se trata a la obra de arte como si fuera una reedición de valores ya corrientes en otros campos de la experiencia.

No puede haber duda, por ejemplo, de que los valores reli-

* Hay un capítulo significativo con este título en *La experiencia estética* de Buermeyer.

giosos han ejercido una influencia sobre el arte, casi incomparable. Por un largo periodo en la historia europea, las leyendas hebreas y cristianas forman el material de todas las artes. Pero este hecho por sí mismo no nos dice nada sobre los valores característicamente estéticos. La pintura bizantina, rusa, gótica e italiana primitiva, es toda igualmente "religiosa". Pero cada una tiene sus propias cualidades estéticas. Sin duda que las diferentes formas están conectadas con las diferencias de pensamiento y práctica religiosos. Pero estéticamente la influencia de la forma en mosaico es una consideración más pertinente. La cuestión que se implica es relativa a la diferencia entre el material y la materia a que nos hemos referido frecuentemente en discusiones anteriores. El medio y el efecto son las cuestiones importantes. Por esta razón obras de arte recientes que no tienen contenido religioso producen un profundo efecto religioso. Me imagino que el arte majestuoso del *Paraíso perdido* será más admitido y el poema será leído más ampliamente, cuando sus temas de la teología protestante hayan caído en la indiferencia y el olvido. Y esta opinión no implica que la forma es independiente de la materia. Implica que la sustancia *artística* no es idéntica con el tema, así como la forma del *Antiguo marinero* no es idéntica con la historia que es su tema. La *mise en scène* del cuadro de Milton sobre la acción dramática de las grandes fuerzas no es por necesidad estéticamente difícil, como no lo es la de la *Ilíada,* para el lector moderno. Hay una diferencia profunda entre el vehículo de una obra de arte, el portador intelectual mediante el cual un artista recibe su asunto y lo transmite a su público inmediato, y la materia y la forma de su obra.

La influencia directa de lo científico sobre los valores artísticos es mucho menor que la de la religión. Sería muy valiente el crítico que afirmara que las cualidades artísticas de las obras, ya sea de Dante o de Milton, resultan afectadas por la aceptación de una cosmogonía que ya no tiene rango • científico. Pienso que Wordsworth habló con verdad respecto al futuro cuando dijo: ". . .si la labor de los hombres de ciencia crea alguna vez alguna revolución material directa o indirecta, en nuestra condición o en las impresiones que recibimos habitualmente, ya no los dormirá el Poeta como en el presente. . . estará a su lado, llevando la sensación a los objeto de la ciencia misma. Los descubrimientos más remotos del químico, del botánico o del mineralogista serán objetos tan propios para el arte del Poeta como cualquiera de los que emplea, si alguna vez llega la época en que estas cosas nos sean familiares, y las relaciones que contemplan los seguidores

de las ciencias respectivas, lleguen a ser manifiesta y palpablemente, materiales para nosotros como seres que gozamos y sufrimos." Pero la poesía no será a este respecto una popularización de la ciencia, ni serán sus valores característicos los de la ciencia.

Hay críticos que confunden los valores estéticos con los valores filosóficos, especialmente con los establecidos por los filósofos moralistas. T. S. Eliot, por ejemplo, dice que "la más verdadera filosofía es el mejor material para el más grande poeta", e implica que el poeta hace más viable al contenido filosófico, añadiéndole cualidades sensibles y emocionales. Lo que sea la "filosofía más verdadera" es una cuestión en disputa, pero los críticos de esta escuela no carecen, sobre este punto, de convicciones definidas, por no decir dogmáticas. Sin ninguna competencia particular y especial en el pensamiento filosófico, están dispuestos a pronunciar juicios *ex cathedra*, porque son los representantes de alguna concepción de la relación del hombre con el universo, que floreció en alguna época pasada. Consideran su restauración como esencial a la redención de la sociedad de su mal estado presente. Y, fundamentalmente, sus críticas son recetas morales. Puesto que los grandes poetas han tenido diferentes filosofías, la aceptación de su punto de vista implica que si aprobamos la filosofía de Dante debemos condenar la poesía de Milton, y si aceptamos la de Lucrecio, debemos encontrar la poesía de los otros dos, terriblemente defectuosa. ¿Y sobre la base de alguna de estas filosofías, dónde colocamos a Goethe? Y, sin embargo, éstos son nuestros grandes poetas "filosóficos".

Definitivamente, toda confusión de valores procede de la misma fuente: desatender la significación intrínseca del medio. El uso de un medio particular, una lengua especial que tiene sus propias características, es la fuente de todo arte, filosófico, científico, tecnológico y estético. Las artes de la ciencia y de la política, de Ja historia, de la pintura y la poesía, tienen todos finalmente el mismo *material;* aquel que se constituye por la interacción de la criatura viviente con su circunstancia. Difieren en los medios con los cuales transmiten y expresan su material, no en el material mismo. Cada uno transforma alguna fase dé la materia prima de la experiencia en nuevos objetos, de acuerdo con el propósito, y cada propósito demanda un medio particular para su ejecución. La ciencia usa el medio adaptado al propósito de control y predicción, de alimento del poder; es un arte.* Bajo condiciones par-

* Éste es el, punto que yo he subrayado en *En busca de la certeza*, cap. iv.

ticulares su materia puede también ser estética. Siendo el propósito del arte estético la exaltación de la experiencia directa misma, usa el medio adecuado para el cumplimiento de ese fin. El equipo necesario del crítico es, primero, tener la experiencia y luego manifestar sus elementos constitutivos en términos del medio usado. El fracaso en cualquiera de estos aspectos produce inevitablemente una confusión de valores. Tratar a la poesía como si una filosofía, aun una "verdadera" filosofía, fuera su material específico, es como suponer que la literatura tiene como material a la gramática.

Un artista puede, naturalmente, *tener* una filosofía y esta filosofía puede influir su trabajo artístico, Como su medio son las palabras, que son ya el producto del arte social y están ya cargadas con significados morales, el literato recibe más a menudo la influencia de una filosofía, que los artistas que trabajan con un medio plástico. . .

***

Todo crítico como todo artista tiene una propensión una predilección que se liga con la existencia misma de la individualidad. Su tarea es convertirla en un órgano de percepción sensible y de visión inteligente, sin someter su preferencia instintiva, de donde proviene la dirección y la sinceridad. Pero cuando admite que su modo especial y selectivo de respuesta se endurezca en un molde fijo, se torna incapaz de juzgar aun las cosas a que se dirige su propensión. Porque deben verse en la perspectiva de un mundo multiforme y pleno que contiene una variedad infinita de otras cualidades atractivas y de otras maneras de respuesta. Aun los aspectos sorprendentes del mundo en que vivimos son materiales para el arte cuando se encuentra la forma en que están expresados realmente. Una filosofía de la experiencia, profundamente sensitiva a las innumerables interacciones que son materia de la experiencia, es la filosofía de la que el crítico puede obtener su inspiración más seguramente. ¿Cómo podría un crítico tener de otra manera esa sensibilidad para los movimientos variados, que se dirigen a la perfección de diferentes experiencias totales, y que le permitiera orientar la percepción de otros hacia una apreciación más plena y más ordenada de los contenidos objetivos de las obras de arte?

Porque el juicio crítico no solamente proviene de la experiencia del crítico sobre la materia objetiva, y no solamente depende de aquí su validez, sino que su oficio es precisamente ahondar

nuestra experiencia. Los juicios científicos no sólo terminan en un aumento del control, sino que para los que entienden, añaden significados más amplios a las cosas percibidas, que tratan en su diario contacto con el mundo. La función de la crítica es la reeducación de la percepción de las obras de arte; es un auxiliar en el proceso difícil de aprender a ver y a oír. El concepto de que su oficio es apreciar, juzgar, en un sentido legal y moral, impide la percepción de los que están influidos por esta crítica. El oficio moral de la crítica se realiza indirectamente. El individuo que obtiene una experiencia amplia y acelerada es el que debe apreciar por sí mismo. La manera de ayudarlo es mediante la expansión de su propia experiencia con la obra de arte de la cual es subsidiaria la crítica. La función moral del arte es quitar los prejuicios, apartar las escalas que impiden ver, romper los velos de la rutina y la costumbre, perfeccionar el poder de percibir. El oficio del crítico es proseguir esta obra ejecutada por el objeto de arte. La obstrucción que causan aprobaciones, condenas, apreciaciones y tasas, es un signo de su incapacidad para aprehender y para convertirse en un factor en el desarrollo de la experiencia personal sincera Sólo captamos la plena importancia de una obra de arte cuando reproducimos en nuestros propios procesos vitales los procesos del artista al producir la obra Es el privilegio del crítico participar en la promoción de estos procesos activos Su condena es que muy a menudo los detiene.

V. EL ARTE, LA SOCIEDAD Y LA HISTORIA

LOS TEMAS

Condicionamiento social y calidad artística
El arte y la producción capitalista
La función social del arte
Papel social del novelista
La tendencia en la literatura
Desarrollo desigual de la sociedad y el arte
Autonomía de la historia del arte
Las variaciones de los estilos artísticos
El arte no conoce evolución
Tradición: creación incesante

LOS PROBLEMAS

Los textos del presente capítulo se agrupan en torno a dos órdenes de cuestiones: las relaciones entre el arte y la sociedad, y el desenvolvimiento histórico del arte. Puesto que arte y sociedad son, realidades históricas, ambos grupos de cuestiones se hallan, a su vez, estrechamente relacionadas entre sí.

Con respecto a las relaciones entre arte y sociedad, se plantean cuestiones como éstas: si todo arte fomenta determinados intereses sociales y se halla condicionado socialmente ¿qué conexión existe entre condiciones sociales y calidad artística, o bien entre calidad e ideología política o, finalmente, entre calidad y popularidad? Tales son las cuestiones que aborda Arnold Hauser.

Marx en un texto de su juventud se plantea el problema del escritor sujeto a la doble necesidad de tener que ganarse la vida y escribir. Para Marx el oficio de escribir es un fin en sí y no un medio. Posteriormente, en un texto de la madurez, pone en relación el arte con la producción material en la forma histórica concreta que reviste en la sociedad capitalista y llega a la conclusión de que esta producción es hostil a ciertas producciones de tipo artístico.

Dos escritores —poeta el uno (Apollinaire) y novelista el otro (Carpentier)— se plantean la cuestión de la función social del arte y, partiendo del reconocimiento de ésta, la caracterizan de distinta manera. Renovar el aspecto que adquiere la naturaleza a nuestros ojos —dice Apollinaire—; ocuparse de este mundo, entenderse con el pueblo y hablar de él a quienes permanecen inertes, esperando al borde del camino —afirma Carpentier.

El problema tan debatido hasta nuestros días de la tendencia en el arte que algunos abordan de un modo simplista y sectario, Engels lo resuelve afirmando que la tendencia debe surgir de la obra misma, sin necesidad de her formulada explícitamente y sin la obligación de presentar la solución histórica futura.

El desenvolvimiento histórico del arte constituye el objeto del segundo grupo de textos de este capitulo. Marx lo examina en sus relaciones con el desarrollo general de la sociedad, y considera —con

respecto al arte griego— que la dificultad no consiste en comprender su vinculación con ciertas formas del desarrollo social, sino el placer estético que procura y el valor que aún tiene para nosotros. Woelfflin concibe la historia del arte corno una historia de los modos de ver o historia de las formas. Pero ¿por qué unos modos de ver, estilos o formas suceden a otros? ¿Se debe a una evolución puramente interna o a un impulso exterior? Woelfflin se esfuerza por conjugar ambos aspectos como condicionamientos de la transformación, pero dando ciertamente mayor peso al primero. Worringer parte del hecho de la variación histórica de los estilos y se pronuncia contra la pretensión de la estética clasicista de otorgar al estilo dominante en una época (el clásico) una validez universal. Ahora bien, ¿por qué varían los estilos? Y Worringer responde, afirmando a la vez la legitimidad de su variación: porque varían las categorías psicoespirituales de la humanidad que encuentran en la evolución de los estilos su expresión formal.

Pero si el arte tiene historia y varía ¿puede decirse que evoluciona, en el sentido de un crecimiento y multiplicación de los valores estéticos? La respuesta concisa a esta cuestión, que se plantea Béla Balázs, es que en ese sentido el arte no conoce evolución.

Ante el extraordinario arte precortesiano, Cardoza y Aragón aborda el problema de su actualidad, de su permanencia e inagotabilidad. A juicio suyo, lo duradero, su eterno presente radica en sus formas, en sus valores plásticos, en su intemporal imantación poética. La tradición se vuelve así creación incesante.

LOS AUTORES

ARNOLD HAUSER, *sociólogo e historiador del arte, nació en Hungría en 1892. Estudió filosofía, literatura e historia del arte en Budapest y en París. En su juventud formó parte de un círculo privado de intelectuales, encabezado por Georg Lukacs, que contaba entre sus miembros a Béla Balázs, Zoltan Kodaly, Karl Manheirn y Eugene Varga, posteriormente famosos. Después de la Primera Guerra Mundial, residió en Italia y Berlín. Fue profesor de historia del arte en Budapest y Viena y en 1938 se trasladó a Londres y más tarde a los Estados Unidos. Sus dos obras fundamentales son:* Historia social de la literatura y el arte, *que apareció en inglés en 1951, e* Introducción a la historia del arte ***(1958),*** *ambas publicadas en español.*

CARLOS MARX (véase "Los autores", cap. I).

GUILLERMO APOLLINAIRE, *famoso poeta francés, nació en Roma en 1880 y murió en París en 1918, a consecuencia de una herida sufrida, dos años antes, durante la Primera Guerra Mundial. Destacó no sólo por su obra poética innovadora (por ejemplo, en* Caligramas, *poemas impresos de acuerdo con la forma de los objetos a que se refieren), sino también por sus trabajos teóricos y críticos en los que exalta la obra de los jóvenes pintores de su tiempo (Picasso, Braque, los pintores "fauves" o "fieras", etcétera). En su obra* Los pintores cubistas *(1913) defiende apasionadamente al cubismo y, desde entonces, ve en la joven pintura una "revolución que renueva las artes plásticas". Para calificar el arte de Robert Delaunay, uno de cuyos cuadros le inspira uno de sus más bellos poemas ("Las ventanas"), inventa el término "orfismo" (arte en el que el dinamismo del color tiene la primacía sobre la construcción pictórica). Apollinaire se interesó también por el futurismo y por la pintura metafísica de Chirico, "el pintor —según él— más sorprendente de su tiempo".*

ALEJO CARPENTIER, *una de las figuras más importantes de la novelística hispanoamericana contemporánea, nació en Cuba en 1904. Fue crítico musical y teatral en* La Discusión *y* El Heraldo, *y editor de la revista literaria* Avance. *Desde el primer momento se sumó a la Revolución Cubana, a la que ha servido al frente del Instituto del Libro y como agregado cultural en la Embajada de Cuba en París. Como musicólogo ha escrito destacados trabajos y como ensayista ha publicado asimismo brillantes ensayos recogidos en* Tientos y diferencias *(1967) y* Literatura y conciencia política en América Latina *(1969). Su obra novelística comprende:* Ecué-Yamba-O. *1933;* El reino de este mundo, *1949;* Los pasos perdidos, *1953;* El acoso, *1956;* Guerra del tiempo, *1958;* El siglo de las luces, *1962.*

FEDERICO ENGELS, *fundador con Marx de la teoría del socialismo científico y de la filosofía del materialismo dialéctico y el materialismo histórico, nació en Barmen (Alemania) en 1820 y murió en 1895. En Manchester (Inglaterra) donde su padre poseía una fábrica, conoció la vida de los obreros en la sociedad capitalista* y, *desde entonces, junto con Marx consagró sus mejores esfuerzos a la lucha por su liberación. En colaboración con Marx escribió* La Sagrada Familia *y* La ideología alemana *en los años 1844-1846 y el* Manifiesto del Partido Comunista *en 1848. Sus principales obras filosóficas son:* Anti-Dühring, *1877;* Ludwig Feuerbach y el fin de la

filosofía clásica alemana, *1886;* Dialéctica de la naturaleza, *1873-1883, publicada por primera vez en 1925;* Del socialismo utópico al socialismo científico, *1892;* El origen de la familia, de la propiedad privada y el Estado, *1884. Corno Marx se ocupa de cuestiones artísticas y literarias en numerosos pasajes de sus obras que han sido recogidos en diversas recopilaciones de escritos de Marx y Engels sobre arte y literatura.*

HEINRICH WOELFFLIN, *historiador suizo del arte, nació en Winterthur en 1864 y murió en 1945. Discípulo de J. Burckhardt. Estuvo en Italia (1886-1888) y fue luego profesor en Basilea (1893), Berlín (1901), Munich (1912) y Zürich (1924). Es conocido, sobre todo, por su sistema formalista de clasificación y análisis de los estilos, integrado por sus cinco pares de conceptos fundamentales del arte o "esquemas de la pura visualidad" que le sirven para establecer las diferencias entre los estilos clásicos y barrocos. Este sistema lo expuso en 1915 en su obra más importante* Conceptos fundamentales de la historia del arte *(publicada en español). Woelfflin ha escrito también* Renacimiento y barroco, El arte clásico, Introducción al Renacimiento italiano, El arte de Alberto Durero, Reflexiones sobre la historia del arte.

WILHELM WORRINGER, *historiador alemán del arte, nació en Aquisgrán en 1881. En 1908 se dio a conocer con la publicación de su tesis de doctorado* Abstracción y proyección sentimental. *Este trabajo primerizo despertó un vivo interés al proponer una concepción y valoración del arte que rehabilitaba la voluntad artística abstracta y se contraponía, por tanto, a la unilateral y exclusivista concepción tradicional de la estética europea clasicista. Posteriormente fue profesor en las universidades alemanas de Bonn, Königsberg y Halle y prosiguió sus investigaciones aplicando su criterio psicoespiritual en la interpretación de los estilos artísticos. Fruto de esta labor de investigación fueron sus obras:* La esencia del estilo gótico *y* El arte egipcio, *ambas traducidas al español. También ha sido traducida (con el título de* Abstracción y naturaleza) *su primer trabajo, antes citado.*

BÉLA BALÁZS *nació en Szeged (Hungría) en 1884 y murió en 1949. Es uno de los fundadores de la teoría del cine junto con Eisenstein, Pudovkin, Arnheim y Epstein. En su juventud fue compañero de Georg Lukacs, Arnold Hauser y Karl Manheim, miembros todos ellos de un brillante círculo intelectual de Budapest. Después de la efímera Revolución Soviética Húngara de 1919, se exilió en Berlín y*

posteriormente en Moscú, donde fue profesor del Instituto Superior de Cinematografía. Poco antes de su muerte terminó su obra El film. Evolución y esencia de un arte nuevo *en la que Balázs expone en una forma sistemática, coherente y esclarecedora sus ideas acerca de los aspectos fundamentales del arte cinematográfico. Esta obra apareció en español en 1957.*

Luis CARDOZA Y ARAGÓN, *poeta y ensayista guatemalteco residente desde hace largos años en México, nació en la ciudad de Guatemala en 1900. Vivió en París de 1921 a 1929. Durante el periodo de la Revolución de Guatemala, Cardoza dirigió la* Revista de Guatemala *y sirvió al nuevo régimen como embajador de su país en Moscú y París. Su labor poética se inicia en 1923 con su libro de poemas* Luna Park; *posteriormente publica* La torre de Babel, El sonámbulo, Pequeña sinfonía del nuevo mundo *y* Poesía. *Como ensayista publica* Guatemala, las líneas de su mano, *1955. Cardoza se ha interesado siempre por las cuestiones artísticas y, de un modo especial, por la pintura mexicana contemporánea. Fruto de su labor en este campo son sobre todo sus libros:* Pintura mexicana contemporánea, *1953;* La nube y el reloj, *1959;* José Guadalupe Posada, *1963; y* México: pintura de hoy, *1964. Recientemente ha seleccionado y prologado las cartas de José Clemente Orozco a otro pintor, Charlot.*

CONDICIONAMIENTO SOCIAL Y CALIDAD ARTÍSTICA

Arnold Hauser*

La cultura sirve a la protección de la sociedad. Las conformaciones del espíritu, las tradiciones, convenciones e instituciones, no son más que medios y caminos de la organización social. Tanto la religión como la filosofía, la ciencia y el arte tienen una función en la lucha por la existencia de la sociedad. El arte, para detenernos en él, es, en un principio, un instrumento de la magia, un medio para asegurar la subsistencia de las primitivas hordas de caradores. Más adelante se convierte en un instrumento del culto animista, destinado a influir los buenos y los malos espíritus en interés de la comunidad. Lentamente se transforma en un medio de glorificación de los dioses omnipotentes y de sus representantes en la tierra: en imágenes de los dioses y de los reyes, en himnos y panegíricos. Finalmente, y como propaganda más o menos descubierta, se pone al servicio de los intereses de una liga, de una camarilla, de un partido político o de una determinada clase social[1] Sólo aquí y allá, en épocas de una relativa seguridad o de neutralización del artista, el arte se retira del mundo y se nos presenta como si existiera sólo por sí mismo y por razón de la belleza, independientemente de toda clase de fines prácticos[2] Pero aun entonces, también el arte cumple todavía importantes funciones sociales al convertirse en expresión del poder y del ocio ostentativo[3] Más aún: el arte fomenta los intereses de un estrato social por la mera representación y por el reconocimiento tácito de sus criterios de valor morales y estéticos. El artista, que es mantenido por este estrato social y que pende de él con todas sus esperanzas y perspectivas, se convierte involuntaria e inconscientemente en portavoz de sus patronos y mecenas.

El valor propagandístico de las creaciones culturales y, muy especialmente, de las artísticas, se descubrió y ha sido plenamente utili-

* Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte,* trad de F González Vicén, Ed. Guadarrama, Madrid, 1961, pp. 25-32.

[1] *Vid* como complemento, A Hauser, *Historia social de la literatura y el arte,* Ediciones Guadarrama, 1956: 2a. ed , 1961.

[2] Ob. cit, pp. 79-83, II, pp 205, 259-62, 314, 320.

3 Th Veblen, *The Theory of the Leisure Clav,* 1899, p 36

zado desde épocas tempranas en la historia de la humanidad. Han tenido, sin embargo, que pasar milenios antes de que se formulara en una teoría clara y estricta la condición ideológica de la obra artística, es decir, hasta que se expresara el pensamiento de que consciente o inconscientemente el arte persigue siempre un fin práctico y es propaganda clara o encubierta. Los filósofos de la Ilustración francesa, como ya antes los de la Ilustración helénica, descubrieron la relatividad de los criterios axiológicos, y en el curso de los siglos se repitieron una y otra vez las dudas sobre la objetividad e idealidad de las valoraciones humanas. Marx fue, sin embargo, el primero que formuló el pensamiento de que los valores espirituales son armas políticas. Según él, toda obra del espíritu, todo pensamiento científico y toda representación de la realidad tienen su origen en un cierto aspecto de la verdad determinado por los propios intereses y desfigurado por la perspectiva, y mientras la sociedad siga dividida en clases, sólo será posible esta visión unilateral y perspectivista de la verdad. Marx dejó, empero, de observar algo, a saber, que nosotros luchamos sin descanso contra las tendencias desfiguradoras en nuestro pensamiento y que, pese a la inevitable parcialidad de nuestro espíritu, poseemos la capacidad de observar críticamente nuestro propio pensamiento y de corregír en cierta medida, la unilateralidad y defectuosidad de nuestra imagen del mundo. Todo intento sincero de encontrar la verdad y de exponer verazmente las cosas, es una lucha contra la propia subjetividad y parcialidad, contra intereses personales y de clase, los cuales tratamos de entender conscientemente como fuentes de error, aun cuando no consigamos eliminarlos totalmente. Engels sabía de este "sacarse del pozo tirando de nuestra propia coleta", cuando hablaba del "triunfo del realismo" en Balzac.[1] Estas correcciones de nuestras falsificaciones ideológicas de la verdad se mueven, desde luego, también dentro de los límites de lo pensable y representaba desde nuestro punto de vista, y no en el vacío de una libertad abstracta. Ahora bien, la existencia de estos límites de la objetividad significa la última y definitiva justificación de una sociología de la cultura; y estos límites son los que cierran el camino que pudiera permitir al pensamiento escapar a la causalidad social.

Además de los límites externos, la sociología del arte tiene también determinados límites internos. Todo arte está condicionado socialmente, pero no todo en el arte es definible socialmente No lo es, sobre todo, la calidad artística, porque ésta no posee ningún

[4] Carta a Miss Harkness de 1888.

equivalente sociológico. Las mismas condiciones sociales pueden producir obras valiosas y obras completamente desprovistas de valor, obras que no tienen de común entre sí más que tendencias artísticas más o menos importantes. Lo más que puede hacer la sociología es referir a su origen real los elementos ideológicos contenidos en una obra de arte; si se trata, empero, de la calidad de una realización artística, lo decisivo es la conformación y la relación recíproca de estos elementos. Los motivos ideológicos pueden ser los mismos en las más diversas calidades artísticas, de igual manera que los caracteres cualitativos pueden ser los mismos bajo el supuesto de las más diversas ideologías. No es más que un deseo piadoso y una resonancia de la idea de la "kalokagatia", pensar que puede haber una coincidencia de la justicia social y el valor artístico, y que partiendo de las condiciones sociales bajo las cuales se produce una obra de arte, pueden extraerse consecuencias respecto a su perfección. La gran alianza entre progreso político y arte auténtico, entre convicciones democráticas y sentido artístico, intereses humanos generales y reglas artísticas de validez universal, tal como la acariciaba el liberalismo de mediados del último siglo, era sólo una fantasía privada de toda base real. Es incluso problemática aquella conexión entre verdad en el arte y verdad en la política, aquella identificación de naturalismo y socialismo que, desde sus orígenes, fue uno de los principios fundamentales de la teoría del arte socialista y todavía es hoy uno de sus dogmas.[5] Constituiría, desde luego, una gran satisfacción, saber que la injusticia social y la opresión política se pagan con esterilidad espiritual; la verdad es, empero, que no es éste siempre el caso. Ha habido periodos como, por ejemplo, el del Segundo Imperio francés, en que el predominio de un estrato social despreciable se halló bajo el signo del mal gusto y de la esterilidad. Pero incluso entonces nos sale al paso junto a un arte ínfimo un arte valioso, y junto a Octave Feuillet tenemos a un Gustavo Flaubert, como junto a los Bouguereaus y Baudrys tenemos a artistas como Delacroix y Courbet. Y es muy característico que, en el aspecto social y político, un Delacroix no se hallaba más próximo a un Courbet que a un Bouguereu, y que la comunidad artística entre ellos no respondía a ninguna especie de solidaridad po lítica.

En el Segundo Imperio, sin embargo, I4 burguesía dominante tenía, en términos generales, los artistas que merecía. Ahora bien, ¿qué decir del hecho de que en el Antiguo Oriente o en la Edad

[5] A. Hauser, Ob. cit., n, p. 308.

Media, el más terrible despotismo y la más intolerante dictadura espiritual, no sólo no hicieron imposibles, sino que incluso crearon condiciones bajo las cuales los artistas no tenían que sufrir más que lo que sufrían —al menos en su sentir— bajo el orden político más liberal? ¿No indica esto que las presuposiciones de la calidad artística se encuentran más allá de la alternativa entre libertad y opresión política, y que esta calidad no es susceptible de comprensión con criterios sociológicos?

¿Y qué ocurre desde el otro punto de vista? ¿Qué decir del arte del clasicismo helénico, que apenas si tenía que ver algo con el pueblo real y muy poco con democracia? ¿Qué decir de la democracia del Renacimiento italiano que no era en absoluto una democracia? ¿O qué decir de los ejemplos de nuestra época, que tan claro testimonio nos ofrecen de las relaciones de la amplia masa con el arte? Según sabemos, una editorial inglesa publicó hace algún tiempo una obra ilustrada en la que se reproducían pinturas de la más diversa clase: buenas y malas, de gusto popular y selecto, cuadros religiosos, de género y auténticas obras artísticas. La editorial se dirigió a los compradores del libro, pidiéndoles que indicaran las pinturas de su agrado. Y aunque los preguntados pertenecían a la clase más elevada del público, es decir, a la que compra libros, y aun cuando el ochenta por ciento de las ilustraciones reproducían "arte auténtico", y tenían ya sólo por eso mayores probabilidades de ser escogidas, ninguna de las seis obras que figuraban con mayor número de votos a la cabeza de la encuesta pertenecía a las calificadas como "arte auténtico".

Si este ejemplo pudiera interpretarse en el sentido de que el gran público se pronuncia en principio contra el arte mejor y en pro del peor, ello nos permitiría establecer una ley sociológica —aunque sólo negativa— entre calidad y popularidad. Pero tampoco aquí, sin embargo, puede hablarse de una actitud estética consecuente. Entre calidad y popularidad en el arte existe siempre una cierta tensión, y a veces incluso, como, por ejemplo, en el arte moderno, una abierta contradicción. El arte, es decir, el arte valioso cualitativamente, se dirige a los miembros de una comunidad cultural y no al "hombre natural" de Rousseau; su comprensión está vinculada a ciertas presuposiciones de formación, y su popularidad, por eso, está limitada desde un principio. Los estratos incultos del público se manifiestan empero, en forma igualmente inequívoca por el arte "malo" que por el "bueno". El éxito de las obras de arte en este público se rige por puntos de vista extraartísticos. El gran público no reacciona a lo valioso o no valioso artísticamente, sino a motivos por los

que se siente tranquilizado o intranquilizado en su esfera vital. Por eso acepta también lo valioso artísticamente, cuando para él significa un valor vital, es decir, cuando responde a sus deseos, fantasías y ensoñaciones, cuando apacigua su angustia vital e intensifica su sentimiento de seguridad. Todo ello sin olvidar que lo nuevo, desacostumbrado y difícil tiene siempre un efecto intranquilizador sobre un público inculto.

La sociología no nos ofrece, pues, ninguna respuesta al problema de la relación entre calidad artística y popularidad, mientras que, de otra parte, y respecto al problema del origen de la obra de arte desde la realidad material, nos ofrece respuestas que no son totalmente satisfactorias. La sociología tiene ciertos límites comunes también a las demás ciencias del espíritu centradas en torno a problemas genéticos, como por ejemplo la psicología, límites implícitos ya en el mismo método de estas disciplinas. También la sociología aparta, a veces, de su campo visual la obra de arte en cuanto tal. Pues de igual manera que los elementos psicológicos decisivos en la creación artística no son idénticos con los momentos artísticamente decisivos en la obra, así tampoco coinciden necesariamente los rasgos sociológicamente determinantes de una obra de arte o de una dirección artística con los caracteres estéticamente fundamentales de la una o de la otra. Es posible ocupar sociológicamente una posición clave dentro de un movimiento artístico y ser, sin embargo, un artista de segunda o tercera categoría. La historia social del arte no sustituye ni desvirtúa la historia del arte, de igual manera que tampoco ésta puede ni sustituir ni desvirtuar aquélla. Ambas disciplinas parten de distintos hechos y valores. Si se juzga, por eso, la historia social del arte con los criterios de la historia de arte, se tiene fácilmente la impresión de que aquélla tergiversa los hechos A quien así juzga debería recordársele, empero, que también la historia del arte se guía por otros criterios que la pura crítica artística o la espontánea vivencia artística, y que también entre el valor histórico-artístico y el estético se da, a menudo, una gran tensión El punto de vista sociológico sólo debe rechazarse en relación con el arte, allí donde se presenta como la única forma legítima de consideración, confundiendo la significación sociológica de una obra con su valor artístico.

Además de este desplazamiento de los acentos axiológicos —que induce, a menudo, a error, pero que siempre es corregible—, la sociología del arte tiene también de común con el método genético de investigación en el campo de las ciencias del espíritu otra insuficiencia aún más grave para el amante del arte. La sociología del

arte trata, en efecto, de deducir rasgos únicos y particulares del arte partiendo de una esfera completamente distinta, de un campo general y artísticamente neutro. Como el más craso ejemplo de este método se aduce de ordinario, el intento de hacer depender de condiciones económicas la calidad o el talento artísticos. Sería una fácil defensa de este método, aducir que la deducción directa de formas espirituales de hechos económicos sólo ha sido emprendida por dogmáticos ignorantes y que la constitución de ideologías es un proceso largo, complicado y rico en transiciones que el materialismo vulgar no valora debidamente. Pues por muy complicado, dispar y contradictorio que sea el camino que lleva de la realidad social al valor espiritual —del capitalismo burgués en Holanda, por ejemplo, a las obras de Rembrandt—, en fin de cuentas es necesario decidirse en pro o en contra de la trascendencia de esta relación. Es posible demorar la decisión, es posible velar la propia posición, hablando de dualismo y dialéctica, de influencias recíprocas v dependencia mutua entre espíritu y materia: en el fondo, sin embargo, se es realista o se es espiritualista. En último término hay que plantearse la cuestión de si el genio nos cae del cielo o se forma aquí en la tierra.

Sea cual sea, sin embargo, la decisión, la transformación de las condiciones económicas en ideologías continuará siendo un proceso imposible de revelar plenamente, un proceso que siempre nos aparecerá vinculado a una solución de continuidad, a un salto. Sería eso sí, un error, pensar que este salto sólo se da en el tránsito de lo material a lo espiritual. No menos comprensibles plenamente y con no menos "Saltos" se nos presentan la transformación de una forma espiritual en otra, un cambio de estilo o de moda, la desaparición de una vieja tradición y el nacimiento de una nueva, la influencia de un artista sobre otro, e incluso las fases en el desenvolvimiento de un solo artista.

EL ARTE Y LA PRODUCCIÓN CAPITALISTA

Carlos Marx

*El trabajo del escritor**

El escritor, por cierto, debe tener la posibilidad de ganarse la vida para poder existir y escribir, pero en modo alguno debe existir y escribir para ganarse la vida.

Cuando Béranger canta:

> "Vivo sólo para componer canciones
> Pero, ¡ oh Señor!, si me dejaran sin puesto,
> Compondría canciones para poder vivir."

se oculta en esta amenaza irónica la confesión de que el poeta deja de serlo cuando la poesía se convierte para él en un medio.

El escritor no considera en modo alguno su trabajo como un *medio.* Es un *fin en sí;* hasta tal punto no es un medio para él ni para los demás, que el escritor ofrenda en sacrificio la ofrenda *del trabajo* y cuando hace falta *su propia* existencia personal. A semejanza del predicador religioso —aunque en otro sentido—, se ajusta también a este principio: "obedecer más a Dios que a los hombres", a los hombres, entre los cuales también se encuentra él con sus humanas necesidades y aspiraciones. ¡ Pero qué ocurriría si un sastre al que encargué un frac parisiense me trajera una toga romana, alegando que ésta corresponde más a la eterna ley de la belleza!

La principalísima libertad de la prensa consiste en no ser un oficio. El escritor que degrada la prensa al nivel de un simple medio materia], como castigo por esta no libertad interna, merece la no libertad externa: la censura; por lo demás, su existencia misma ya es para él un castigo.

* C. Marx, *Debates de la sexta Dieta Renana, por un renano.* 1. artículo. Debates sobre la libertad de prensa y sobre la publicación de las actas de las sesiones. *Gaceta renana,* mayo de 1842. En: MEGA, i, t. i, pp. 222-223.



*Trabajo productivo y trabajo improductivo en la sociedad capitalista**

El único trabajo productivo es el que produce capital. Pero las mercancías (o el dinero) no se convierten en capital más que cambiándose directamente por fuerza de trabajo, para ser sustituidas por una cantidad de trabajo mayor que aquella que encierran. En efecto, para el capitalista el valor de uso de la fuerza de trabajo no consiste en el valor de uso real, en la utilidad de un trabajo concreto y específico, como no le interesa tampoco el valor de uso del producto de este trabajo; el trabajo es, para él, la mercancía anterior a toda metamorfosis y no un artículo cualquiera de consumo. Lo que a él le interesa de la mercancía es que su valor de cambio sea superior a su precio de compra. El valor de uso del trabajo estriba, para el capitalista, en que se le entrega una cantidad de tiempo de trabajo superior a la que pagó mediante el salario. Entre los obreros productivos hay que incluir, naturalmente, a cuantos colaboran de un modo o de otro en la producción de la mercancía, desde el último peón hasta el ingeniero y el director (siempre y cuando que éste no se confunda con el capitalista). He aquí por qué en la última estadística oficial inglesa se incluyen expresamente en la categoría de los asalariados todas las personas que trabajan en las fábricas (talleres y oficinas), con excepción de los mismos fabricantes. El obrero productivo se determina aquí desde el punto de vista de la producción capitalista. A. Smith da la solución definitiva al definir el trabajo productivo como aquel que se cambia directamente por capital: para ello es necesario que loS medios de producción del trabajo y el valor en general, sea dinero o mercancía, se conviertan ante todo en capital y el trabajo en trabajo asalariado, en la acepción científica de la palabra (como Malthus observa con razón, toda la economía burguesa gira en torno a esta distinción de trabajo productivo y trabajo improductivo). Y al mismo tiempo nos aclara lo que es el trabajo improductivo: aquel trabajo que no se cambia por capital, sino directamente por renta, por salario o ganancia y, naturalmente, por los diversos elementos que forman la ganancia del capitalista, como son el interés y la renta del suelo. Mientras el trabajo se paga parcialmente a sí mismo, como ocurre con el trabajo agrícola del campesino sujeto a tributo de la prestación personal, o se cambia directamente por renta, como acontece con el trabajo manufacturero de las ciudades de Asia, no

* C. Marx, *Historia crítica de la teoría de la plusvalía,* trad. de W. Roces, Ed. Cartago, Buenos Aires, 1956, en *El Capital,* t. iv, pp. 136-137.

existen ni el capital ni el trabajo asalariado, tal como los concibe la economía burguesa. El punto de apoyo para reunir estos elementos de juicio no lo dan, pues, los resultados materiales del trabajo, ni tampoco la naturaleza del producto, ni el rendimiento del trabajo considerado como trabajo concreto, sino las formas sociales específicas, las relaciones sociales de producción dentro de las que se realizan.

Un actor, incluso un clown, puede ser, por tanto, un obrero productivo si trabaja al servicio de un capitalista, de un patrón, y entrega a éste una cantidad mayor en trabajo de la que recibe de él en forma de salario. En cambio, el sastre que trabaja a domicilio por días, para reparar los pantalones del capitalista, no crea más que un valor de uso y no es, por tanto, más que un obrero improductivo. El trabajo del actor se cambia por capital, el del sastre por renta. El primero crea plusvalía, el segundo no hace más que consumir renta.

La distinción entre el trabajo productivo y el trabajo improductivo se establece aquí desde el punto de vista del capitalista exclusivamente, no desde el punto de vista del obrero. Así se explican las necedades de Ganilh y consortes, quienes demuestran tal ignorancia del problema, que se preguntan si reportan dinero el trabajo o el oficio de la prostituta, la enseñanza del latín, etcétera. Un escritor es un obrero productivo, no porque produzca ideas, sino porque enriquece a su editor y es, por tanto, asalariado de un capitalista.

*Hostilidad de la producción capitalista al arte**

Cuando se trata de examinar la conexión entre la producción intelectual y la producción material hay que tener cuidado, ante todo, de no concebir ésta como una categoría general, sino bajo una forma histórica determinada y concreta. Así, por ejemplo, la producción intelectual que corresponde al tipo de producción capitalista es distinta de la que corresponde al tipo de producción medieval. Si no enfocamos la producción material bajo una forma histórica específica, jamás podremos alcanzar a discernir lo que hay de preciso en la producción intelectual correspondiente y en la correlación entre ambas.

Además, una forma determinada de producción material supone, en primer lugar, una determinada organización de la sociedad y, en segundo lugar, una relación determinada entre el hombre y la natu-

* C. Marx, *Historia crítica de la teoría de la plusvalía,* ed. cit, pp. 201-202.

raleza. El sistema político y las concepciones intelectuales imperantes dependen de estos dos puntos. Y también, por consiguiente, el tipo de su producción intelectual.

Finalmente, Storch incluye en la producción intelectual a todas las profesiones especiales de la clase dirigente. Pues bien, la existencia de estas castas y sus funciones respectivas sólo pueden explicarse partiendo de la concatenación histórica determinada y concreta de sus condiciones de producción.

Storch se vuelve de espaldas a esta concepción histórica; no ve en la producción material sino la producción de bienes materiales, en vez de ver en ella una forma históricamente desarrollada y específica de esta producción. Al proceder así se sale del único terreno en que es posible comprender tanto los elementos ideológicos de las clases dirigentes como la libre producción intelectual propia de esta organización social concreta. No puede, por tanto, remontarse sobre el plano de sus trivialidades. Por lo demás, el problema no es tan sencillo como él se lo imagina de primera intención. Así se explica uno que la producción capitalista sea hostil a ciertas producciones de tipo artístico, tales como el arte y la poesía, etcétera. De otro modo daremos en aquella manía pretenciosa de los franceses del siglo XVIII, tan graciosamente ridiculizada por Lessing: puesto que hemos sobrepasado a los antiguos en todo lo que se refiere a la mecánica, etcétera, ¿por qué no hemos de ser capaces de escribir un poema épico? Y así es como Voltaire escribe su *Henriade,* ¡para no ser menos que el autor de la *Ilíada!*

LA FUNCIÓN SOCIAL DEL ARTE

Guillermo Apollinaire*

Los grandes poetas y los grandes artistas tienen como función social renovar sin cesar el aspecto que adquiere la naturaleza a los ojos de los hombres.

Sin los poetas, sin los artistas, los hombres se hastiarían pronto de la monotonía de la naturaleza. La idea sublime que ellos tienen del universo se desplomaría con rapidez vertiginosa. El orden que aparece en la naturaleza, y que no es sino un efecto de arte, se desvanecería en seguida. Todo se desharía en el caos No más estaciones, no más civilización, no más pensamiento, no más humanidad, no más tampoco vida, y la imponente oscuridad reinaría para siempre.

Los poetas y los artistas determinan de común acuerdo el aspecto de su época y el porvenir, dócilmente, se aviene a su parecer.

La estructura general de una momia egipcia se halla de acuerdo con las imágenes trazadas por los artistas egipcios y sin embargo los antiguos egipcios eran muy diferentes los unos de los otros. Ellos se han conformado al arte de su época.

Es facultad del Arte, su función social, crear esta ilusión: el tipo. ¡Dios sabe cuánto se han burlado de los cuadros de Manet, de Renoir! Y bien: basta con echar una mirada a las fotografías de la época para darse cuenta del acuerdo que existe entre las gentes y las cosas con los cuadros que esos grandes pintores han pintado con ellas.

Esta ilusión me parece natural, ya que las obras de arte son lo más enérgico que produce una época desde el punto de vista de la plástica. Esta energía se impone a los hombres y es para ellos la medida plástica de una época. Así, aquellos que se burlan de los pintores nuevos se burlan de su propia apariencia, porque la humanidad de lo porvenir se imaginará a la humanidad de hoy según las representaciones que los artistas del arte más viviente, es decir, los más

* G. Apollinaire, *La peintres cubistes.* El presente fragmento se incluye en: Mario de Michelh, *Las vanguardias artísticas del Siglo XX,* Ed". Unión, La Habana, 1967, pp. 409-410.

UNIVERSIDAD MADRID
BIBLIOTECA

nuevos, le habrán dejado. No me digáis que existen hoy otros pintores que pintan de manera tal que la humanidad pueda reconocerse en ello» pintada según su imagen. Todas las obras de una época terminan por asemejarse a las obras del arte más enérgico, más expresivo, más típico. Las muñecas surgieron del arte popular; parecen siempre inspiradas por las obras del arte mayor de la misma época. Es una verdad fácil de verificar. Y, no obstante, ¿quién osaría decir que las muñecas que se vendían en las jugueterías, hacia 1880, eran fabricadas con un sentimiento análogo al de Renoir cuando pintaba sus retratos? Nadie, entonces, se daba cuenta de ello. Y esto significa, no obstante, que el arte de Renoir era lo suficientemente enérgico, lo suficientemente vivo como para imponerse a nuestros sentidos, en tanto que al gran público de la época de sus comienzos, le parecían sus concepciones tan absurdas como insensatas.

PAPEL SOCIAL DEL NOVELISTA

Alejo Carpentier*

Y es de América Latina que quiero hablarles hoy, como ilustración de un compromiso posible. Esta América, a la cual yo pertenezco, que ofrece al mundo, como un retablo, el espectáculo de un universo en el que el compromiso ha sido siempre inseparable de la vida intelectual. Yo sé que América Latina no es todavía cotizada, o muy poco, en la vida intelectual del mundo. Una centralización absurda de la cultura la ha tenido al margen de todo lo que fuese, durante mucho tiempo, una historiografía de la cultura. No obstante, esta América Latina, cuyos valores reivindico, nos ha dado también hombres de primera magnitud.

Fue primeramente Bernal Díaz del Castillo, "el soldadote inspirado", convertido en cronista, quien nos ha dado con su *Verídica historia de la conquista de la Nueva España,* la primera novela de caballería real de todos los tiempos. Con Bernal Díaz, la función social del escritor se define en el Nuevo Mundo: ocuparse de lo que le concierne, adelantarse a su época, asiendo su imagen más justa. El primero en asir esta imagen debía pues cumplir una de las tareas que incumben al escritor actual, y sobre todo al novelista, si bien en esa época solamente los novelistas de la picaresca fueron verdaderos novelistas en este mundo.

El segundo autor que le sigue, nos da el "mundo infante" del que hablaba Montaigne, es el inca Garcilaso de la Vega. Este hijo de una princesa inca y de un conquistador español, se aplica en su obra monumental, los *Comentarios reales,* a evocar la grandeza de su país, el reino inca, describiendo con una nostalgia punzante su grandeza pasada. He aquí otro escritor que cumple su función social fijando el pasado inmediato, para que el mundo guarde su recuerdo.

Un tercer escritor aparece mucho después, en el siglo XIX, Sarmiento, el argentino, para plantear otro problema: el que consiste en denunciar la presencia del "caudillo bárbaro" en tierras de Amé-

* Alejo Carpentier, *Papel social del novelista,* en *Diez años de la revista Casa de las Américas. 1960-1970,* revista *Casa de las Américas,* núm. 60, La Habana, 1970, pp. 225-229.

rica, en *Facundo,* libro clásico. Aquí la función social del escritor se cumple en función de la *denuncia,* mostrando peligros que más tarde habrán de afirmarse en tremebundas realidades. (¡ Oh, quién fuera el Seutonio de Rosas, el Doctor Francia, Melgarejo, Estrada Cabrera, Juan Vicente Gómez, Machado, Batista! . . .)

Llegamos así a la obra de José Martí que, en el curso de su vida apasionada, no ha escrito una línea que no esté animada de su fe ardiente en la América Latina. Todavía hoy —y él murió en 1895— no puede entenderse nada acerca de la América Latina, entenderse nada del mundo cuya novedad había saludado Montaigne, sin recurrir a la obra de José Martí. Aquí la función social del escritor se encuentra ilustrada por una tarea de definición, de fijación, de enunciación. De Bernal Díaz del Castillo a Martí, he aquí un mundo nuevo que comienza a cobrar un perfil universal a través de la mano de sus escritores.

Y me pregunto ahora si la mano del escritor puede tener una misión más alta que la de definir, fijar, criticar, mostrar el mundo que le ha tocado en suerte vivir. Naturalmente, para ello hay que entender el lenguaje de ese mundo. Y esto plantea una vez más el problema que yo delineaba al comienzo de esta charla: ¿qué idioma es inteligible, hoy, al escritor? Un lenguaje sobre el cual ejerce cierto influjo, un lenguaje que sigue siendo claro, que le es todavía perfectamente legible.

¿Qué lenguaje es ése? El de la historia que se produce en torno a él, que se construye en torno a él, que se crea alrededor de sí, que se afirma en derredor suyo. No se trata, evidentemente, de tomar la prensa de todos los días y sacar de ella una conclusión literaria, sino que se trata de ver, de percibir, lo que, en su propio medio, le concierne a uno directamente, y de mantener la cabeza lo suficientemente fría como para escoger entre los diferentes compromisos que nos solicitan.

Los peligros son grandes, lo sé. Hay malos compromisos, el compromiso en falso, el compromiso incierto, el compromiso ferviente, el compromiso forzado por contingencias cuya verdad es difícilmente discernible de inmediato, pero el todo se encuentra allí, en el carácter del compromiso. Uno puede equivocarse, y hasta muy seriamente. Dejar en ello el fruto de toda una vida intelectual. Conocemos no pocos casos.

Pero es seguro que el compromiso es inevitable, que el compromiso como tal está sometido a realidades que nos han sido enseñadas por los acontecimientos mismos. Al comienzo de la Revolución Rusa, ciertos escritores de mucho talento se exiliaron voluntariamente.

Conocemos algunos. Eran hasta de primerísimo orden. Alguno ganó un Premio Nobel. Pero no sé lo que ocurre con estos escritores. No se les relee, no se releen sus obras, mientras que se relee la obra de escritores como Vsevolod Ivanov, que son de los que habían quedado allá. Se relee a Mayakovski, pero no se relee a otro poeta exiliado en París, por su propia voluntad, a quien se revaloriza actualmente, desde su patria de origen, donde comienza a tener por fin un público válido [1]

Ocurre que la función del escritor se realiza en vista a las aspiraciones de todo un pueblo. Allí donde esta aspiración, *¡o* esta praxis, está adormecida, el escritor tiene poco qué hacer y se volverá hacia la novela A, B o C será salvado por la intervención de D. No hay sino pocas cosas que expresar, que contemplar, que escribir, ya que pocas cosas ocurren a su alrededor. Le falta el hecho necesario al escritor; le falta lo que podemos llamar el *elemento épico.*

Pero si en nuestra época, en nuestro siglo, el hecho épico falta aquí, se multiplica en otros lugares. Yo hablaba recientemente de ello con Michel Leiris. Comprobábamos que si los temas de la novela faltan aquí, los había sin embargo, y muy abundantes en Vietnam, en el Oriente Medio, en China, en las guerrillas de la América Latina. ¿Cómo pensar que un novelista fuera capaz de tratar estos diferentes frentes de la novela en un solo libro? "El método consistiría"- —decía Michel Leiris— "en partir del rincón propio, y subir de lo particular a lo universal", es decir: ver lo que yo veo, entender lo que yo entiendo, y darle a usted una visión del mundo, partiendo de mi compromiso con este mundo.

Alguien ha escrito que el intelectual es un hombre que dice "no". Esta afirmación, harto fácil, ha cobrado el efímero relumbre de todo lugar común —de lo que Flaubert llamaba "la idea recibida". Porque el "no" sistemático, por manía de resistencia, por el prurito orgulloso de "no dejarse arrastrar", se vuelve tan absurdo, en ciertos casos, como el "sí" erigido en sistema. Sí y No. Hay realidades, hechos, ante los cuales hay que decir "sí". El "no" de muchos intelectuales alemanes frente a Hitler; el "no" de la resistencia francesa frente a Vichy, se prolonga, se completa, en el "sí" a favor de Vietnam, de la Revolución Cubana, de la lucha del Tercer Mundo contra el poder imperialista. El "Sí" y el "No" dependen de principios. Lo importante está en no equivocarse en materia de principios. Del mantenimiento de esos principios, dependen nuestros años futuros •—los de quienes nos acompañan en nuestras tareas en los

[1] Me refiero a Constant Balmont.

Reinos de este Mundo. En verdad, el escritor o el novelista —generalicemos— se engaña bastante poco, porque tienen una relación particular, únicamente posible en su condición de espectadores, sin ser especialmente tecnificados, de su época y la vida de su época. Ellos comprenden el lenguaje de las masas de hombres de su época. Están pues en capacidad de comprender ese lenguaje, de interpretarlo, de darle una forma —sobre todo esto, *darle una forma*— ejerciendo una suerte de shamanismo, es decir, de puesta en lenguaje audible de un mensaje, que, en su origen, puede ser titubeante, informe, apenas enunciado y que llega al intérprete, al mediador, por bocanadas, por arranques, por aspiraciones. Jamás un término fue tan justo: recibir el mensaje de los movimientos humanos, comprobar su presencia, definir, describir, su actividad colectiva. Yo creo que en esto, en esta comprobación de la presencia, en este señalamiento de la actividad, se encuentra en nuestra época el papel del escritor.

La tentativa de abordar el lenguaje técnico es vana para el novelista. ¿Cómo podría él, además, pasar de este lenguaje al lenguaje de la novela? Este lenguaje es creado por los hechos, y los hechos, por este lenguaje, crean una realidad situada en el dominio de lo escrito. Hay lo que yo llamaría *la épica de regreso.* En alguna parte el lenguaje crea ciertas realidades, muestra ciertas posibilidades, pero estas posibilidades, afirmadas por la acción colectiva, regresan a nosotros y buscan, sin encontrarlos siempre, el lenguaje cotidiano para explicarse, ya que en el lenguaje técnico hay a menudo como 'una nostalgia del Paraíso Perdido.

La proliferación de obras de vulgarización en esta época, muestra esa angustia. Yo no creo que esa proliferación sea siempre necesaria a la ciencia que ella ilustra. Pero ilustra una angustia de no ser comprendido, de no ser entendido, la angustia del hombre que quisiera, en fin de cuentas, que sus incursiones, sus investigaciones, sus invenciones, sean entendidas por sus semejantes. "'Usted no entiende nuestro lenguaje", me decía recientemente un astrónomo mexicano, "pero nosotros entendemos el suyo" Nosotros hablamos un lenguaje diferente, seguro, usted entiende el nuestro y nosotros no entendemos el suyo, pero habrá siempre un terreno en el cual tendremos una posibilidad de explicarnos. Nuestro lenguaje es el de los hechos que analizamos, en su repercusión colectiva. Su lenguaje •—el suyo—•, sin embargo, suele promover, aquí abajo, los hechos más inesperados.

De regreso de un viaje a China, me encontraba en Moscú poco después de la extraordinaria hazaña de Gagarin. Se me regaló un

objeto conmemorativo de este hecho científico sin precedentes en el mundo. Este objeto correspondía a una estética que podría definirse como la de un arte abstracto. Se trataba de una suerte de forma ascendente, muy esbelta, coronada por una esfera cubierta de antenas.

Nos hubieran podido regalar un pisapapel mostrando a un campesino o un trabajador designando el espacio con el dedo, los ojos elevados hacia el firmamento. Ha sido necesario el viaje de Gagarin para que un objeto conmemorativo como el que he mencionado pudiese tener curso. Había sido preciso buscar entre las formas puras. Era pues una forma de narración que las técnicas habían acelerado. Esta forma de narración hubiera podido, en ese caso, ilustrarse por un fragmento de prosa o poesía, que no tuviese nada que ver con los sistemas tradicionales de la redacción; un nuevo estilo de redacción, derivado de un hecho científico. Pero el redactor, un hombre con los pies sobre la tierra, está allá, sensible al menor acontecimiento, los registra, los contempla, verifica.

Yo pertenezco a un país pequeño: Cuba, donde, en el momento más recio de la ascensión del socialismo, Fidel Castro, reunido con los escritores y artistas de su país, les ha dicho, acaso con otras palabras: "Hagan lo que quieran, exprésense como quieran, trabajen como quieran, pero no trabajen contra la revolución." Luego elegid vuestras herramientas, vuestras formas, vuestras técnicas, pero no perdáis el sentido real del *epos* viviente que os circunda y que se ha desarrollado en un tiempo que pronto será de diez años.

Escribir es un medio de acción. Pero acción que no es concebible sino en función de los seres a quienes concierne esta acción —los enciclopedistas franceses, Rousseau, Marx, Lenin, "La Historia me absolverá", hablándose de nosotros y de América Latina. Pero si bien lo anteriormente citado —pienso más en *El contrato social* que en *La nueva Heloisa*— permanece ajeno al género novelístico, no debe olvidarse que, desde hace tiempo, la novela es considerada en función de utilidad, como materia excelente para estudiar las características de ciertas épocas y ciertas sociedades. (Proust cierra, en cuanto se refiere a la indagación de una sociedad, un ciclo, revelador de los modos de vida, de los hábitos, de las ideas, de las aficiones, de una burguesía que entró en la novela francesa con el Abate Prevost) Ahora bien: en el divorcio que se observa entre el "epos" técnico y el "epos" colectivo, el novelista, entendiendo su mundo, el "epos" que le es propio, que posee, que domina, puede todavía hacer escuchar su voz y hacer una labor útil.

La novela está muy lejos de estar muerta; independientemente

del lenguaje técnico que acaso entienda mejor mañana, dispone todavía del lenguaje de cada día, lenguaje de los viejos narradores, que está aún lejos de haberse agotado en todos sus recursos. Se interesa en los hombres a los cuales el lenguaje técnico no dice todavía nada. Son numerosos estos hombres, muy numerosos. Tienen necesidad todavía del lenguaje claro de los viejos narradores, aunque ese lenguaje no cesa de evolucionar en función de un enriquecimiento traído por la necesidad de información política, los contactos con la historia presente, el auge de la etnología, la presencia de un cine, de un teatro, que ha poblado el universo de imágenes nuevas.

No es sólo en la América Latina —o Hispánica, si quieren llamarla así— donde se encuentra ese mundo que hacía escribir a Montaigne, lleno de admiración, el elogio "de los pueblos animados por un ardor indomable, en el que tantos millares de hombres, de mujeres y de niños arrostran peligros inevitables, en defensa de su Dios y de su libertad; los que armados de esa generosa obstinación para sufrir todo extremo, las penurias y la muerte, antes que someterse a la dominación de aquellos que han abusado vergonzosamente de ellos; los que prefieren dejarse morir de hambre antes que aceptar el vivir en las manos de sus enemigos".

Ocuparse de ese mundo, de ese pequeño mundo, de ese grandísimo mundo, es la tarea del novelista actual Entenderse con él, con ese pueblo combatiente, criticarlo, exaltarlo, pintarlo, amarlo, tratar de comprenderlo, tratar de hablarle, de hablar de él, de mostrarJo, de mostrar en él las entretelas, los errores, las grandezas y las miserias; de hablar de él más y más, a quienes permanecen sentados al borde del camino, inertes, esperando no sé qué, o quizás nada, pero que tienen, sin embargo, necesidad de que se les diga algo para removerlos.

Tal es, en mi opinión, la función del novelista actual. Tal es su función social. No puede hacer mucho más, y es ya bastante. El gran trabajo del hombre sobre esta tierra consiste en querer mejorar lo que es. Sus medios son limitados, pero su ambición es grande. Pero es en esta tarea en el Reino de este Mundo donde podrá encontrar su verdadera dimensión y quizá su grandeza.

LA TENDENCIA EN LA LITERATURA

Federico Engels*

Al fin he leído *Los viejos y los nuevos,*** cuyo envío le agradezco cordialmente. La vida de los trabajadores de las minas de sal está descrita con el mismo arte que la de los campesinos de *Stefan.* La mayoría de las escenas de la sociedad vienesa son igualmente muy bellas. Viena es la única ciudad alemana donde se encuentra una sociedad; Berlín no tiene más que "ciertos medios" y, sobre todo, medios inciertos, y por ello no se encuentra allí materia más que para una novela sobre la vida de los literatos, los funcionarios y los actores. Usted puede juzgar mejor que yo si en esta parte de su obra la exposición de la acción no se desarrolla en ciertos lugares de una manera un poco demasiado precipitada; ciertas cosas que pueden darnos esta impresión parecen enteramente naturales en Viena, con su carácter internacional particular y su mezcla de elementos de Europa meridional y oriental. Encuentro en los medios descritos esa fuerza de individualización de los caracteres que le es habitual; cada uno de sus caracteres es un tipo, pero al mismo tiempo un individuo distinto, "éste", según decía el viejo Hegel, y así debe ser. Sin embargo, para ser imparcial, debo hallar algo qua decir, y llego entonces a Arnold. Este es un hombre demasiado adj mirable, y cuando se mata finalmente cayendo desde un precipic no se puede conciliar esto con la justicia poética salvo diciéndose era demasiado bueno para este mundo. Ahora bien, siempre el malo que el poeta se entusiasme mucho con su propio héroe, y m parece que, en cierta medida, usted ha caído en esta trampa Ei Elsa se encuentran aún ciertos rasgos individuales, aunque idealiza

* F. Engels, *Carta a Minna Kautsky,* 26 de noviembre de 1885 En Marx-Engels, *Sobre arte y literatura*, introducción, selección y notas de V Bozal, Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1968, pp. 179-181.

** Novela de Minna Kautsky (1835-1912), madre de Karl Kautsky. Fu publicada en 1884 y en ella abordaba el problema de la explotación de qu eran objeto los obreros austríacos de las minas de sal. Escribió otras nove las entre ellas *Stefan von Grillenhof* (1879), en la que describía las lucha de los campesinos alemanes.

dos también, pero en Arnold la personalidad se disuelve aún más en el principio.

La lectura de la novela nos revela de dónde viene ese defecto. Usted siente probablemente la necesidad de tomar públicamente partido en este libro, de proclamar ante el mundo entero sus opiniones. Está ya hecho, es pasado, y no necesita usted repetirlo en esa forma. No soy adversario de la poesía de tendencia como tal. El padre de la tragedia, Esquilo, y el padre de la comedia, Aristófanes, fueron los dos vigorosamente poetas de tendencia, lo mismo que Dante y Cervantes, y lo que hay de mejor en *La intriga y el amor,* de Schiller, es que se trata del primer drama político alemán de tendencia. Los rusos y los noruegos modernos, que escriben novelas excelentes, son todos poetas de tendencia. Mas creo que la tendencia debe surgir de la situación y de la acción en sí mismas, sin que esté explícitamente formulada, y el poeta no está obligado a dar hecha al lector la solución histórica futura de los conflictos sociales que describe. Tanto más cuando en las circunstancias actuales la novela se dirige, sobre todo, a los lectores de los medios burgueses, es decir, a medios que no son directamente los nuestros, y entonces, a mi juicio, una novela de tendencia socialista cumple perfectamente su misión cuando, por una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales sobre la naturaleza de tales relaciones, quiebra el optimismo del mundo burgués, obliga a dudar de la perennidad del orden existente, incluso si el autor no indica directamente la solución, incluso si, dado el caso, no toma ostensiblemente partido. Su conocimiento exacto y sus descripciones maravillosamente frescas y vivientes del campesinado austríaco y de la "sociedad" vienesa encontrarán aquí una rica materia, y usted ha probado en *Stefan* que sabe tratar a sus héroes con esa fina ironía que da fe del señorío del poeta sobre su creación.

DESARROLLO DESIGUAL DE LA SOCIEDAD Y EL ARTE

Carlos Marx*

El arte griego y la sociedad moderna

1) En lo concerniente al arte, ya se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no están de ninguna manera en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con la base material, con el esqueleto, por así decirlo, de su organización. Por ejemplo, los griegos comparados con los modernos, o también Shakespeare. Respecto de ciertas formas del arte, la épica por ejemplo, se reconoce directamente que, una vez que hace su aparición la producción artística como tal, ellas no pueden producirse nunca en su forma clásica, en la forma que hace época mundialmente; se admite así que en la propia esfera del arte, algunas de sus creaciones insignes son posibles solamente en un estadio poco desarrollado del desarrollo artístico. Si esto es verdad en el caso de la relación entre los distintos géneros artísticos en el ámbito del propio arte, es menos sorprendente que lo mismo ocurra en la relación entre el dominio total del arte y el desarrollo general de la sociedad. La dificultad consiste tan sólo en formular una concepción general de estas contradicciones. No bien se las especifica, resultan esclarecidas.

Tomemos, por ejemplo, la relación del arte griego y luego, del de Shakespeare, con la actualidad. Es sabido que la mitología griega fue no solamente el arsenal del arte griego, sino también su tierra nutricia. La idea de la naturaleza y de las relaciones sociales que está en la base de la fantasía griega, y, por lo tanto, del [arte] griego, ¿es posible con los self-actors, las locomotoras y el telégrafo eléctrico? ¿A qué queda reducido Vulcano al lado de Roberts et Co., Júpiter al lado del pararrayos y Hermes frente al Crédit mobilier? Toda mitología somete, domina, moldea las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y mediante la imaginación y desaparece por lo tanto cuando esas fuerzas resultan realmente dominadas. ¿En qué

* Carlos Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política* (borrador) 1857-1858, t. 1, trad. de J. Arico, M. Murmis y P. Searon, Siglo XXI, México, 1971, pp. 31-33.

se convierte Fama frente a Printinghouse square? El arte griego tiene como supuesto la mitología griega, es decir, la naturaleza y las formas sociales ya modeladas a través de la fantasía popular de una manera inconscientemente artística. Ésos son sus materiales. No una mitología cualquiera, es decir, no cualquier transformación inconscientemente artística de la naturaleza (aquí la palabra naturaleza designa todo lo que es objetivo, comprendida la sociedad). La mitología egipcia no hubiese podido jamás ser el suelo, el seno materno del arte griego. Pero de todos modos era necesaria *una* mitología. Incompatible con un, desarrollo de la sociedad que excluya toda relación mitológica con la naturaleza, toda referencia mitologizante a ella, y que requiera por tanto del artista una fantasía independiente de la mitología.

Por otra parte, ¿sería* posible Aquiles con la pólvora y las balas? ¿O, en general, la Ilíada con la prensa o directamente con la impresora? Los cantos y las leyendas, las Musas, ¿no desaparecen necesariamente ante la regleta del tipógrafo y no se desvanecen de igual modo las condiciones necesarias para la poesía épica?

Pero la dificutlad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en comprender que puedan aún proporcionarnos goces artísticos y valgan, en ciertos aspectos, como una norma y un modelo inalcanzables.

Un hombre no puede volver a ser niño sin volverse infantil. Pero, ¿no disfruta acaso de la ingenuidad de la infancia, y no debe aspirar a reproducir, en un nivel más elevado, su verdad? ¿No revive en la naturaleza infantil el carácter propio de cada época en su verdad natural? **¿Por** qué la infancia histórica de la humanidad, en el momento más bello de su desarrollo, no debería ejercer un encanto eterno, como una fase que no volverá jamás? Hay niños mal educados y niños precoces. Muchos pueblos antiguos pertenecen a esta categoría. Los griegos eran niños normales. El encanto que encontramos en su arte no está en contradicción con el débil desarrollo de la sociedad en la que maduró. Es más bien su resultado; en verdad está ligado indisolublemente al hecho de que las condiciones sociales inmaduras en que ese arte surgió, y que eran las únicas en que podía surgir, no pueden volver jamás.

AUTONOMÍA DE LA HISTORIA DEL ARTE

Heinrich Woelfflin*

La historia del arte como evolución de la visualidad

Todo artista se halla con determinadas posibilidades "ópticas", a las que se encuentra vinculado. No todo es posible en todos los tiempos. La capacidad de ver tiene también sü historia, y el descubrimiento de estos "estratos ópticos" ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística.

Aduzcamos algunos ejemplos para mayor claridad. Apenas hay dos artistas que, a pesar de ser contemporáneos, sean más divergentes por temperamento que el maestro barroco italiano Bernini y el pintor holandés Terborch. Si a ellos, como hombres, no se les puede comparar, tampoco sus obras admiten el parangón. Ante las figuras vehementes de Bernini nadie se acordará de los tranquilos, delicados cuadritos de Terborch. Y, sin embargo, si se consideran juntos los dibujos de ambos maestros, por ejemplo, y se compara en general la factura, habrá que reconocer que en el fondo hay un parentesco indudable. En ambos se observa ese modo de ver en manchas, no en líneas, que es precisamente lo llamado pictórico por nosotros, algo que diferencia de modo característico el siglo xvn del xvi. Nos encontramos, pues, aquí con un modo de ver del que pueden participar los artistas más heterogéneos, ya que no obliga a ninguna expresión determinada. Indudablemente, un artista como Bernini ha necesitado del estilo pictórico para expresar lo que tenía que expresar, y sería absurdo preguntar cómo se hubiera expresado en el estilo lineal del siglo xvi. A todas luces se trata aquí de conceptos esencialmente distintos a los que se contraponen, por ejemplo, si enfrentamos el impetuoso movimiento de masas del barroco a la tranquilidad y continencia del Alto Renacimiento. La mayor o menor movilidad son, al fin y al cabo, factores de expresión que pueden medirse según el mismo canon; pero lo pictórico y lo lineal son lenguajes distintos, en los cuales se puede decir todo lo posible,

* Enrique Woelfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte,* 2a ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1945, pp. 14-16, 18-21 y 310-312.

si bien cada uno desenvuelve su fuerza en un cierto sentido y tiene evidentemente su origen en una orientación especial.

Otro ejemplo: Se puede analizar la línea de Rafael como expresión, describir su trazo noble y grandioso frente a la pequeña laboriosidad del perfil cuatrocentista: en el trazo lineal de la *Venus* del Giorgione se puede percibir la cercanía de la *Madonna Sixtina,* y en el terreno de la plástica, por ejemplo, en el *Baco joven* de Sansovino comprobar la nueva línea de largo trazo. Nadie podrá decir que no se percibe ya en este modo grandioso de concebir la forma el aliento de la sensibilidad del siglo xvi; vincular forma y espíritu por modo tal no es entregarse a una superficial faena histórica. Pero el fenómeno tiene otro aspecto aún. Quien ha explicado la gran línea no ha explicado aún la línea en sí misma. No es, de ningún modo, evidente que Rafael, Giorgione y Sansovino busquen la expresión y la belleza de la forma en la linea. Hemos de tratar nuevamente de relaciones y dependencias internacionales. La época de que hablamos es también para el norte la época de la línea, y dos artistas cuyas personalidades se parecen poco indudablemente, Miguel Ángel y Hans Holbein el Joven representan, sin embargo, el tipo del dibujo estrictamente lineal. Con otras palabras: se descubre en la historia del estilo un substrato de conceptos que se refieren a la representación como tal, y puede hacerse una historia evolutiva de la visualidad occidental en la cual las diferencias de los caracteres individuales y nacionales ya no tendrían tanta importancia. Sacar a luz esa íntima evolución óptica no es nada fácil indudablemente, y no lo es porque las posibilidades representativas de una época no se presentan jamás con una pureza abstracta, sino, como es natural, unidas siempre a una cierta sustancia expresiva, inclinándose entonces el espectador casi siempre a buscar en la expresión la explicación de todo el fenómeno.

Si Rafael en las arquitecturas de sus cuadros alcanza a fuerza de rigurosa ley el efecto de la continencia y dignidad en extraordinaria medida, también es posible hallar en sus especiales temas el impulso y el fin propuesto, y, sin embargo, la "tectónica" de Rafael no ha de atribuirse por completo a un designio temperamental; no se trata de eso, sino más bien de la fprma de representación vigente en aquella época, que él desarrolló de un modo especial utilizándola para sus fines particulares. No han faltado más tarde ambiciones semejantes, de parecida magnificencia, y, sin embargo, no se pudo retroceder ni recurrir a sus esquemas. El clasicismo francés del siglo XVII descansa en otra base "óptica", y por lo mismo llegó necesariamente a resultados distintos, aun partiendo del mismo pro-

pósito. Aquel que todo lo relaciona con la expresión establece la premisa errónea de que un temperamento dado dispone siempre de los mismos medios de expresión.

Esquemas o conceptos fundamentales de la visualidad occidental

El arte barroco no es ni una decadencia ni una superación del clásico: es, hablando de un modo general, otro arte. La evolución occidental de la época moderna no puede reducirse al esquema de una simple curva con su proclive, su culminación y su declive, ya que son dos los puntos culminantes que evidencia. La simpatía de cada cual puede recaer sobre el uno o el otro: en todo caso, hay que tener conciencia de que se juzga arbitrariamente, así como es arbitrario decir que el rosal alcanza su plenitud al dar las flores y el peral cuando da ,;us frutos.

Por mayor simplicidad hemos de tomarnos la libertad de hablar de los siglos xvi y xvn como si fuesen unidades de estilo, a pesar de que estas medidas temporales no significan producción homogénea y de que los rasgos fisionómicos del seiscientos comienzan ya a dibujarse antes del año 1600, así como por el otro extremo condicionan la fisionomía del XVIII. Nuestro propósito tiende a comparar tipo con tipo, lo acabado con lo acabado. Lo "acabado" no existe, naturalmente, en el sentido estricto de la palabra, puesto que todo lo histórico se halla sometido a una continua evolución; pero hay que decidirse a detener las diferencias en un momento fecundo y hacerlas hablar por contraste de unas y otras si no se quiere que sea algo inasible la evolución. Los antecedentes del Alto Renacimiento no deben ignorarse; pero representan un arte arcaico, un arte de primitivos para quienes no existía aún una forma plástica segura. Presentar las transiciones particulares que llevan del estilo del siglo xvi al del xvu es tarea que ha de quedar para la descripción histórica especial, la cual no llegará a cumplir su cometido exactamente hasta que no disponga de los conceptos decisivos.

Si no nos equivocamos, se puede condensar la evolución, provisionalmente, en los cinco pares de conceptos que siguen:

1. La evolución de lo lineal a lo pictórico, es decir, el desarrollo de la línea como cauce y g i de la visión, y la paulatina desestima de la línea. Dicho en términos generales: la aprehensión de los cuerpos según el carácter táctil —en contorno y superficies—, por un lado, y del otro una interpretación capaz de entregarse a la mera apariencia óptica y de renunciar al dibujo "palpable". En la primera, el centro carga sobre el límite del objeto; en la segunda, el

fenómeno se desborda en el campo de lo ilimitado. La visión plástica, *perfilista,* aisla las cosas; en cambio, la retina pictórica maniobra su conjunción. En el primer caso radica el interés mucho más en la aprehensión de los distintos objetos físicos como valores concretos y asibles; en el segundo caso, más bien en interpretar lo visible en su totalidad, como si fuese vaga apariencia.

2. La evolución de lo superficial a lo profundo. El arte clásico dispone en planos o capas las distintas partes que integran el conjunto formal, mientras que el barroco acentúa la relación sucesiva de fondo a prestancia o viceversa. El plano es el elemento propio de la línea; la yuxtaposición plana, la forma de mayor visualidad. Con la desvaloración del contorno viene la desvaloración del plano, y la vista organiza las cosas en el sentido de anteriores y posteriores. Esta diferencia no es cualitativa: no tiene nada que ver esta novedad con una aptitud más grande para representar la profundidad espacial, antes bien, lo que significa fundamentalmente es otra manera de representarla; así como tampoco el "estilo plano", en el sentido que nosotros le damos, en el estilo del arte primitivo, ya que no hace acto de presencia hasta que llegan a dominarse totalmente el escorzo y el efecto espacial.

3. La evolución de la forma cerrada a la forma abierta. Toda obra de arte ha de ser un conjunto cerrado, y ha de considerarse como un defecto el que no esté limitada en sí misma. Sólo que la interpretación de esta exigencia ha sido tan diferente en los siglos xvi y XVII, que frente a la forma suelta del barroco puede calificarse, en términos generales, la construcción clásica como arte de la forma cerrada. La relajación de las reglas y del rigor tectónico, o como quiera que se llame al hecho, no denota meramente una intensificación del estímulo, sino una nueva manera* de representar empleada consecuentemente, y por lo mismo hay que aceptar este motivo entre las formas fundamentales de la representación

4. La evolución de lo múltiple a lo unitario. En el sistema del ensamble clásico cada componente defiende su autonomía a pesar de lo trabado del conjunto. No es la autonomía sin ducción del arte primitivo: lo particular está supeditado al conjunto sin perder por ello su ser propio. Para el observador presupone ello una articulación, un proceso de miembro a miembro, lo cual es algo muy diferente, o la concepción como conjunto que emplea y exige el siglo XVII. En ambos estilos se busca la unidad (lo contrario de la época preclásica, que no entendía aún este concepto en su verdadero sentido), sólo que en un caso se alcanza la unidad mediante armonía de partes autónomas o libres, y en el otro mediante la concentra-

ción de partes en un motivo, o mediante la subordinación de los elementos bajo la hegemonía absoluta de uno.

5. La claridad absoluta y la claridad relativa de los objetos Se trata de un contraste por de pronto afín de lo lineal y lo pictórico: la representación de las cosas como ellas son, tomadas separadamente y asequibles al sentido plástico del tacto, y la representación de las cosas según se presentan, vistas en globo, y sobre todo según sus cualidades no plásticas. Es muy particular advertir que la época clásica instituye un ideal de claridad perfecta que el siglo xv sólo vagamente vislumbró y que el xvn abandona voluntariamente. Y esto no por haberse tornado confuso el arte —lo cual es siempre de un efecto desagradable—, sino porque la claridad del motivo ya no es el fin último de la representación; no es ya necesario que la forma se ofrezca en su integridad: basta con que se ofrezcan los asideros esenciales. Ya no están la composición, la luz y el color al servicio de la forma de un modo absoluto, sino que tienen su vida propia. Hay casos en que una ofuscación parcial de la claridad absoluta se utiliza con el único fin de realzar el encanto; ahora bien: la claridad "relativa" no penetra en la historia del arte como forma de representación amplia y dominante hasta el momento en que se considera ya la realidad como un fenómeno de otra índole. Ni constituye una diferencia cualitativa el que abandone el barroco los ideales de Durero y de Rafael, sino más bien una orientación distinta frente al mundo.

Por qué evoluciona el arte

La evolución de lo lineal a lo pictórico significa el avance desde la comprensión táctil de las cosas que hay en el espacio, a una intuición que aprendió a confiar en la mera impresión de los ojos; o dicho con otras palabras: la renuncia o lo palpable en aras de la simple apariencia óptica.

Ha de preexistir, naturalmente, el punto de partida; nosotros sólo nos hemos referido a la transformación del arte clásico en arte barroco. Pero el que pueda producirse un arte clásico, y que exista el afán de una imagen del mundo tectónico-plástica, clara y meditada en todos sentidos, esto no es algo evidente de por sí y no se ha presentado más que en determinadas épocas y en determinados lugares en la historia de la humanidad. Y aunque aparezca convincente la tramitación, no basta con ello para explicarnos por qué tiene lugar. ¿Por qué razones entra en tal desarrollo?

Aquí tocamos el magno problema de si la variación de las mane-

ras de interpretar es consecuencia de una evolución interna, de una evolución consumada en cierto modo espontáneamente en el órgano de la comprensión, o si es un impulso externo —el interés distinto, postura distinta frente a la vida— lo que condiciona la transformación. El problema lleva más allá del campo de la historia descriptiva del arte, y no queremos más que apuntar cómo nos figuramos la solución.

Ambos modos de considerar son admisibles; es decir, cada uno por separado resulta unilateral. No hay que pensar en que un mecanismo interno se desate automáticamente y obtenga en cualquiera circunstancia la consecuencia dicha de las formas de concepción. Para que eso suceda ha de vivirse la vida de cierto modo. Pero la fuerza imaginativa humana hará siempre sentir su organización y posibilidades evolutivas en la historia del arte. Es verdad, no se ve más que aquello que se busca, pero tampoco se busca más que lo que se puede ver. Ciertas formas de la intuición están prefiguradas, sin duda, como posibilidades: si han de llegar a desarrollarse y cuándo, eso depende de las circunstancias externas.

Sucede en la historia de las generaciones lo mismo que en la historia de los individuos. Cuando una magna individualidad, como Tiziano, incorpora íntegramente en su estilo último nuevas posibilidades, puede decirse que una sensibilidad nueva solicita ese nuevo estilo. Pero estas nuevas posibilidades de estilo se llegaron a presentar a sus ojos porque había dejado atrás previamente una porción de antiguas posibilidades. Su humanidad sola, por ingente que fuera, no hubiese bastado a llevarle al hallazgo de esas formas, a no haber recorrido ya el camino que contenía las previas estaciones La continuidad en la perfección vital le fue tan necesaria como a las generaciones que confluyen en la historia para constituir unidad

La historia de las formas no permanece quieta jamás. Hay épocas de redoblado afán y épocas en que la actividad de la fantasía es lenta; pero aun entonces un ornamento que se está repitiendo sin cesar va cambiando paulatinamente su fisonomía Ninguna cosa conserva su eficacia. Lo que hoy aparece con vida ya no la tendrá del todo mañana. Este prpceso no se explica sólo negativamente con la teoría de la pérdida de sugestión, y, en consecuencia, la necesidad forzosa de acrecentar la sugestión, sino también positivamente, puesto que toda forma sigue trabajando fecundadora y todo efecto provoca uno nuevo. Esto se ve de un modo palpable en la historia de la decoración y de la arquitectura. Pero en la historia del arte representativo es también mucho más importante el efecto de obra a

obra, como factor de estilo, que lo procedente de la observación directa del natural o de la naturaleza.

Es una idea de *dilettante* la de que el artista pueda sin supuestos previos enfrentarse a la naturaleza. Y, desde luego, lo que recibió como concepto de representación y la manera de seguir trabajando en él dicho concepto es mucho más importante que todo lo que obtiene de la observación directa. (Al menos, en tanto que el arte sea decorativo-creador y no científico-analítico.) La observación de la naturaleza es un concepto vacío mientras no se sabe bajo qué formas hay que contemplarla. Todos los progresos de la "imitación de la naturaleza" radican en la sensibilidad decorativa. La capacidad sólo desempeña aquí un papel secundario. Aunque no debemos dejarnos menguar el derecho a emitir juicios cualitativos sobre las épocas del pasado, es indudablemente cierto que el arte pudo siempre lo que se propuso y que no retrocedió jamás ante ningún tema por "no poder" con él, sino que se dejó siempre aparte lo que no emocionaba sugestivamente como plástico. De aquí que la historia de la pintura sea también, no de manera secundaria, sino fundamentalmente, historia de la decoración.

Toda intuición artística va unida a ciertos esquemas decorativos o —para repetir la frase— la visualidad cristaliza en determinadas formas para la vista. Ahora bien: en cada nueva forma de cristalización se evidenciará un aspecto nuevo del contenido del mundo.

LAS VARIACIONES DE LOS ESTILOS ARTÍSTICOS

Wilhelm Worringer*

Todo fenómeno artístico permanece para nosotros incomprensible, hasta que hemos logrado penetrar en la necesidad y regularidad de su formación.

Hemos-de fijar, pues, la voluntad de forma que en el gótico se revela y que surge de necesidades histórico-humanas; hemos de definir la voluntad de forma que se refleja en el más pequeño pliegue de un traje gótico con la misma fuerza y evidencia que en las grandes catedrales.

No es lícito engañarse. Los valores formales del gótico no han recibido todavía una interpretación psicológica. Es más, ni siquiera se ha intentado seriamente todavía llegar a una apreciación *positiva* de esos valores. Los ensayos anteriores —por ejemplo el de Taine y sus discípulos— no pasan de algunos análisis psicológicos del hombre gótico y de una caracterización del tono general histórico de la cultura gótica, pero sin explicar claramente la conexión regular que existe entre esos momentos y las formas exteriores del gótico. Ahora bien, la psicología del estilo comienza propiamente cuando los valores formales se hacen inteligibles como expresión de los valores internos, de manera que desaparece el dualismo entre la forma y el contenido.

El mundo del arte clásico y del arte moderno —anclado en el clásico— ha encontrado hace ya mucho tiempo esa codificación de sus leyes formales. Lo que llamamos estética científica no es, en el fondo, otra cosa que una interpretación psicológica del estilo clásico. En efecto, se considera que la base de ese fenómeno artístico clásico, es el concepto de la belleza, cuya fijación y definición ha constituido el único problema de la estética, pese a la diversidad de sus teorías. Ahora bien, la estética extiende luego sus resultados al complejo total del arte, y cree que hace así inteligibles otros hechos artísticos que tienen su base en otros supuestos harto distintos de ese concepto de la belleza. Esta amplificación,

* Wilhelm Worringer, *La esencia del estilo gótico,* Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1957, pp **15-19 y 21-22.**

empero, convierte en daño la utilidad de la estética y su predominio en una intolerable usurpación. La exigencia vital más urgente de una seria investigación en la ciencia del arte, consiste, pues, en separar radicalmente la estética y la teoría del arte. Konrad Fiedler se propuso fundamentar y defender esta necesidad, pero Ja costumbre, adquirida desde Aristóteles y mantenida durante tantos siglos, de identificar la estética con la teoría del arte, fue más fuerte que la clarísima argumentación de Fiedler, cuyas voces cayeron en el vacío.

Hay que rechazar, pues, la pretensión violenta de la estética a interpretar también los complejos del arte no clásico. Todas nuestras investigaciones en historia del arte^ todas nuestras valoraciones artísticas, están contagiadas de esa parcialidad de la estética. Hay, sin embargo, hechos artísticos ante los cuales fallan nuestra estética y esa nuestra concepción, pareja a la estética, según la cual el arte es el afán de representar la belleza viviente y natural. En tales casos, valoramos los hechos negativamente, ya condenando lo extraño e innatural como resultado de una insuficiente capacidad, ya —cuando esta primera interpretación resulta imposible— acudiendo al término problemático de "estilización", que, tras la forma verbal positiva, encubre agradablemente una valoración que, en realidad, es negativa.

¿Cómo pudo la estética llegar a esa pretensión violenta de una validez universal? He aquí la consecuencia de un error profundamente arraigado sobre la esencia del arte en general. Este error tiene su expresión en la creencia, sancionada por muchos siglos, de que la historia del arte es la historia de la *capacidad* artística, y que el fin evidente y constante de ésa capacidad es la reproducción artística de los modelos naturales. De esta manera, la creciente verdad y naturalidad de lo representado fue estimada como un progreso artístico. Nunca se planteó la cuestión de la *voluntad* artística, porque esta voluntad parecía fija e indiscutible. Sólo la capacidad fue problema de valoración; nunca, empero, la voluntad.

Creyóse, pues, realmente, que la humanidad había necesitado milenios para aprender a dibujar con exactitud, esto es, con verdad natural; creyóse, realmente, que la producción artística queda en cada momento determinada por *un* progreso o un retroceso en la capacidad. Pasó inadvertido el conocimiento —tan cercano sin embargo y hasta tan obligado para el investigador que quiera comprender muchas situaciones en la historia del arte— de que esa capacidad es sólo un aspecto secundario que recibe propiamente

su determinación y su regla de la voluntad, factor superior y único determinante.

Mas la actual investigación en la esfera del arte no puede ya -como hemos dicho- prescindir de ese concomiente. Para ella ha de ser axiomática la máxima siguiente: se ha podido todo lo que se ha *querido,* y lo que no se ha podido es porque no estaba en la dirección de la voluntad artística. La voluntad, que antes pasaba por indiscutible, se convierte ahora en el problema mismo de la investigación, y la capacidad queda excluida como criterio de valor. Pues las finas diferencias entre la voluntad y la capacidad, que se descubren realmente en la producción artística de los tiempos pasados, pueden considerarse como valores infinitamente pequeños y despreciables, tanto más cuanto que, a la gran distancia a que nos hallamos, resultan imperceptibles e incomprobables por su pequenez misma. Ahora bien, cuando consideramos el arte pretérito, creemos percibir una diferencia notoria entre la voluntad y la capacidad; pero, realmente, esa diferencia no es sino la diferencia entre nuestra voluntad artística y la voluntad de la época pretérita. No podíamos percibirla antes porque habíamos admitido que la voluntad artística era inmutable. Ahora, en cambio, la apreciación y fijación de esta voluntad constituye el objeto peculiar de la investigación en la historia del arte, considerada como análisis de los estilos.

Esta manera de ver inaugura, claro está, en la aencia del arte, una mutación de todos los valores. Ábrense posibilidades inmensas. Dieo expresamente "en la ciencia del arte", porque a la ingenua contemplación artística no podemos exigirle que desvíe por esos atajos de la reflexión violenta su sentimiento impulsivo e irresponsable de las cosas artísticas. Pero la ciencia del arte queda en verdad constituida merced a esta emancipación de la intuición ingenua y a esta nueva actitud frente a los hechos artísticos; efectivamente, en la historia del arte, la valoración de los hechos, que era antes caprichosa y limitada al sujeto, puede ahora convertirse en objetiva, con bastante aproximación.

Hasta ahora, pues, el ideal del arte clásico constituía el criterio decisivo de valor, el centro de la consideración; y el complejo de los hechos artísticos estaba subordinado a ese punto de vista. Mas ¿cómo ha conseguido el arte clásico ocupar este lugar preeminente que, repitámoslo, ha de conservar y debe conservar en la contemplación ingenua? La razón es bien clara. Habiéndose admitido que la voluntad de arte es inmutable y se endereza hacia la reproducción de los modelos naturales, tenían que aparecer las distintas épocas clásicas, en arte, como cumbres absolutas, porque en ellas parecía

superada, anulada, toda diferencia entre esa voluntad y la capacidad. Pero es lo cierto que, si en el clasicismo no hay diferencia visible entre la voluntad y la capacidad, tampoco realmente la hay en las épocas no clásicas; y si las épocas clásicas tienen a nuestros ojos un especial valor, es porque la estructura fundamental de nuestra voluntad artística coincide con la de ellas. Nosotros somos los sucesores de esa humanidad clásica y de sus ideales, no sólo por nuestra evolución espiritual, sino también por nuestra evolución artística. Más adelante hemos de bosquejar una característica del hombre clásico, que nos permita obtener criterios útiles para definir el hombre gótico; entonces veremos en qué aspectos fundamentales coincide la constitución físico-espiritual del hombre clásico con el producto-más diferenciado del hombre moderno.

De todos modos, es claro que esa preeminencia de las épocas clásicas dio lugar a una preeminencia correspondiente de la estética, que es la teoría abstracta de esas épocas. Considerado el arte moderno como una ascensión hacia las cumbres clásicas, era inmediato extender a todo el curso del arte la estética que, en realidad, no es sino una interpretación psicológica del estilo dominante en las obras de las épocas clásicas. Todo lo que no podía responder a las interrogaciones de la estética, fue, pues, estimado imperfecto: esto es, fue valorado negativamente. Habiendo sido valoradas las épocas clásicas como cumbres absolutas, la estética hubo de recibir también esa significación absoluta. El resultado fue que el método de la historia del arte se hizo subjetivo, conforme al esquema moderno, esquema uniforme, limitado a lo clasico-europeo. Esta parcialidad fue funesta, sobre todo, para la inteligencia de los complejos artísticos no europeos, que también fueron medidos, según costumbre, por el esquema europeo, esto es, poniendo en primer plano la exigencia de una representación verdadera y natural. La estimación positiva de estos complejos artísticos no europeos, fue el privilegio de unos pocos, que supieron emanciparse del prejuicio artístico general en Europa. Mas, por otra parte, ese mismo arte no eurcpeo, penetrando cada vez con más fuerza en el campo visual de Europa, merced a las crecientes relaciones entre los pueblos, ha contribuido a imponer la exigencia de un criterio más objetivo para la evolución del arte y a ver una diversidad de voluntades artísticas donde antes no se veía sino una diversidad de capacidades.

***

Al considerar nosotros la historia del arte no como una simple historia de la capacidad artística, sino como una historia de la volun-

tad artística, adquiere una significación universal. Es más, su objeto se eleva a una esfera tan alta, que entra en relación con el capítulo más importante de la historia humana, el que tiene por materia la evolución de los productos religiosos y filosóficos, y nos revela la verdadera psicología de la humanidad. Porque los cambios de voluntad que, según nuestra opinión, se reflejan en las variaciones de los estilos, en la historia del arte, no pueden ser caprichosos y accidentales: han de hallarse en conexión regular con los cambios que se verifican en la constitución psicoespiritual de la humanidad, con esos cambios que se reflejan en la historia de los mitos, de las religiones, de los sistemas filosóficos, de las intuiciones del universo. Y cuando hayamos descubierto esa conexión regular, la historia de la voluntad artística vendrá a codearse, como igual, con la historia comparativa de los mitos, la historia comparativa de las religiones, la historia de la filosofía, la historia de las intuiciones del universo, esas grandes encrucijadas de la psicología de la humanidad. Así, este estudio psicológico del estilo gótico ha de contribuir a la historia del alma humana y de las formas en que se manifiesta

Nuestra ciencia de la actividad artística del hombre se encuentra todavía en sus comienzos. De este retraso es culpable la obstrucción causada por el predominio ya descrito del criterio clásico subjetivo Por eso nuestra disciplina no ha realizado todavía esa revolución, esa amplificación elemental que la ciencia de la actividad espiritual del hombre debe a la crítica kantiana del conocimiento La gran desviación del afán investigador, que no acentúa ya tanto los objetos del conocimiento como el conocimiento mismo, ha de encontrar en la esfera de la ciencia del arte un método parejo, que consistirá en considerar los hechos artísticos como formaciones o productos de ciertas categorías apriorísticas, de ciertas inclinaciones primarias de la sensibilidad artística y, aún mejor, de la sensibilidad general. Así, pues, el problema de la investigación ha de consistir propiamente en dilucidar esas categorías morfogenéticas del alma. Ahora bien, la ulterior elaboración de este método tendría que admitir un dogma que, desde otro punto de vista, rompe el paralelismo con la crítica kantiana del conocimiento. Me refiero a la tesis de la variabilidad de esas categorías psíquicas. Para la historia del arte no existe un tipo absoluto del hombre, como no existe arte absoluto Tnles absolutos son prejuicios ideológicos que condenan a esterilidad la psicología de la humanidad y que ahogarían sin remedio las finas posibilidades del conocimiento científico en la esfera del aite. Lo único constante es la materia de la historia humana, la -.unía de las energías humanas Pero la composición de sus factores

particulares y las formas manifestabas resultantes son \ anables por modo infinito.

La variabilidad de esas categorías psíquicas, que han encontrado su expresión formal en la evolución di estilo, se manifiesta en cambios, cuya regularidad se halla deterrinada por el proceso primario de toda evolución histórica humana a saber: la relación entre el hombre y el mundo exterior, relaacr llena de variantes y rica en múltiples peripecias. Las continuas nutaciones de esa relación entre el hombre y las impresiones del mmio circundante, constituyen el punto de partida para toda psicología de gran envergadura. No puede un fenómeno histórico, cultúralo artístico, entrar en el campo de nuestra compresión, si previamente no lo hemos situado en las lineas de esta perspectiva fundarntntal.

EL ARTE NO CONOCE EVOLUCIÓN

Béla Balázs*

El arte tiene una historia, pero no conoce *evolución en el sentido de un crecimiento y multiplicación de los valores estéticos.* Por ejemplo, no consideramos las obras de Renoir o de Monet más valiosas o perfectas que las de Giotto o Cimabue. El aspecto objetivo del arte no conoce evolución. Pero, desde el punto de vista del sujeto del arte, del hombre que goza y comprende el arte, podemos establecer una historia y un desarrollo de la cultura artística en un determinado sentido. Ya que, en el desarrollo de nuestra cultura ha evolucionado notablemente la sensibilidad subjetiva del hombre, la capacidad de percepción y la de dar un sentido a sus propias experiencias. Y cuando nos referimos a la evolución de las facultades subjetivas del hombre, no hablamos de la evolución de los valores estéticos. Así, por ejemplo, el descubrimiento de las leyes de la perspectiva y su aplicación a la pintura, no representó necesariamente un enriquecimiento de los valores artísticos de la misma. Actualmente, cualquier inhábil profano puede aprenderlas en el colegio y aplicarlas, pero eso no prueba que sea mejor artista que Giotto, quien desconocía estos principios. No es mejor artista, pero su sensibilidad visual, su cultura, está más desarrollada. El descubrimiento de las leyes de-la perspectiva jugó un papel mucho más importante en la evolución de la cultura humana que en la del arte Su aporte fue mayor a la educación de la visión que a la de la pintura como arte. Penetró, por así decirlo, en los rudimentos de la pintura, pero tiene más importancia el que se haya convertido, hoy en día, en un elemento indispensable de la conciencia común de toda persona culta.

* Béla Balázs, *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo,* Ed. Losange, Buenos Aires, 1957, p 26.

TRADICIÓN: CREACIÓN INCESANTE

Luis Cardoza y Aragón*

A mediados del xrx va surgiendo en Europa la simpatía, el interés, por el arte de Oriente, por Oriente como milenario creador del arte Años más tarde, por el gótico y, paulatinamente, por lo que no es el arte antiguo de la cultura mediterránea, llamado clásico, como se dice —con vaguedad y discriminación— por la parcialidad hegemónica de lo greco-romano en estudios confinados durante siglos a rutinas inconmovibles que olvidan a China y a la India. Tal concepto se cambió de raíz y se incluyeron las artes precolombinas, las artes negras, las de Oceanía, etcétera, ya no como aportaciones para investigar sólo desde un punto de vista arqueológico o antropológico, sino como creación artística, como eterno presente.

México es rico en populares tradiciones plásticas de gusto y talento propios, vertidos hasta en los detalles más humildes de la vida popular. La escultura precortesiana es un milagro que estamos descubriendo siempre. Su influencia es válida cuando no se la imita, cuando prevalece su fuego La universalidad de la escultura precortesiana se encuentra en su fuerza y originalidad: su imitación —grotesca, como toda imitación— carece de valor y de la necesidad que la engendró. Sobrevive el ejemplo: la audacia para la invención de formas

El valor de la escultura indígena, sobre todo aquella de las culturas más primitivas, reside en que son sueños concretados Como las esculturas negras, comprueban extraordinaria sensibilidad y extraordinario genio expresivo. Obras libremente concebidas, pensadas en tres dimensiones, como en presencia o por imperativos de una vida sobrenatural. Menos intenso es el arte de los mayas: sufría sujeción ajena, en parte, a su específica naturaleza. Fundaron un estilo como el de los egipcios al servicio de sacerdotes y faraones Como en el arte egipcio, en el arte maya existió equilibrio entre el artista y la sociedad para permitirle ejercitar la facultad creadora

Hoy ya no podemos darnos cuenta exacta de lo que esos relieves

* Luis Cardoza y Aragón, *México pintura de hoy*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, pp 47-51.

y esas esculturas y pinturas representaron para la imaginación precortesiana. Cuando América habló su propio lenguaje, antes de la Conquista, qué bien nos expresamos, tan espléndidamente que aquel lenguaje lo seguimos sintiendo y entendiendo nosotros y los demás pueblos, mejor que el de la obra más reciente y calificada.

La creación precolombina es esencialmente más actual y fulgurante que la del muralismo. Ni imita ni traspone: forjó formas y signos en que objetivó las vivencias más complejas, oscuras y obsesivas. No sólo decoró un mundo: lo creó también. Se palpa una nueva realidad El mito reencarnase en el barro, en la piedra o en el muro. Por ello, esta escultura ha sido mejor sentida hasta por pueblos que ignoran nuestro pasado e ignoran o conocen mal nuestro presente. Va a la raíz de lo primordial del hombre, y el pasado distante —con su metafísica y su realidad— persevera en un presente rico de futuro, porque no son narraciones, porque no hay exotismo propiamente. De esa concepción precolombina y de la más insumisa creación contemporánea —con la cual tiene afinidad— nacen algunas de las reflexiones de estas páginas, mis simpatías y diferencias.

Nos queda lo más duradero que las ideas y la estética momentánea: las formas, los valores plásticos, la intemporal inmantación poética. Libre la belleza en la significación formal —la forma es vida, realidad y sueño —como en la múltiple escultura negra de Oceanía, se eterniza la razón de ser, aunque ya no escuchemos el llamado de su mitología. El poder de imantación, sobre todo de la escultura más primitiva es tan grande que lo maya —académico en comparación a lo azteca o lo olmeca— sólo alcanzó el nivel delicado de la escultura egipcia. Esas obras, únicas en el mundo —como Coatlicue, deidad de la tierra y de la muerte—, son dueñas, en su refinada barbarie mágica, en sus atroces repeticiones singulares, de lo específico y real del arte en el estado más prístino. No se agotan nunca ante nosotros: animadas de movimiento perpetuo, uno de los rostros de la poesía, se transforman, se exaltan y sudan y lloran sangre. Son nubes de piedra que toman las formas que desea la alucinación que nos provocan. Ninguna moda, esa máscara de la muerte, como la llamaba Apollinaire, mancha su pureza ilimitada, *despulsadas* y nuestras siempre, aerolitos de una tierra de sueño.

Es en extremo atrayente seguir, desde épocas remotas hasta nuestros días, el desenvolvimiento paralelo de la pintura y la escultura nuestras Durante las épocas precortesiana y colonial, vemos a la escultura, que tan ancha y pasmosa vida tiene en las civilizaciones aborígenes, encarnar la psicología colectiva.

La escultura precortesiana y la colonial son anónimas. Su historia se desliga del individuo y se adhiere a la colectividad, se funde en ella. Muchos de los que labraron ídolos o modelaron urnas funerarias se dedicaron, durante la dominación, a cruces, nichos, santos y columnas, que son como fragmentos de la Serpiente Emplumada. La Serpiente, rota por la espada española, cobró vida en cada uno de sus trozos y alienta aún en los símbolos cristianos.

La escultura colonial, desde el punto de vista que asumo al hablar de un arte mexicano y no de un arte *en* México, es ya sólo la pendiente ,en que aquel arte primitivo desciende resistiendo, consciente o inconscientemente, en un ámbito que le es ajeno, expresando creencias que aún no parecen **tener** hondas raíces y donde hasta los mitos son conquistadores (la Virgen de Guadalupe, por ejemplo). Desde las piedras admirables, como Coatlicue o Xochipilli, para no citar sino dos, a través de academias e imitaciones, la vemos ir cayendo hasta llegar a un "arte" casi tan lamentable como el de la parisina calle de Saint Sulpice, llena de santos y mancebías.

La escultura se me presenta más trascendente en la madurez primera de su primitivismo A esa madurez precoz va mi preferencia. México se afirma unánimemente en la piedra: arquitectura y escultura se hallan tan bien hermanadas entre sí, tan concretamente ciertas, que se confunden en nueva sustancia mental que escapa por vértices y aristas de pirámides. Maravillosa es tal fusión de elementos escultóricos y arquitectónicos, fusión realizada antes en la propia vida de las viejas civilizaciones. Y en medio del más apasionado *abrazo* de la nueva sustancia que crean confundidas, tanto la arquitectura como la escultura conservan su soberanía y ocultan su apoyo recíproco, y se alzan en vilo mutuamente, con la helada exactitud de su geometría y con la desesperación de sus delirios cristalizados en la piedra.

El arte precortesiano es extraordinario en la historia de la expresión Estos relieves y bajorrelieves no creo que hayan sido únicamente decoración. Difícil es determinar en dónde concluye la simple ornamentación. ¿Hasta qué punto esa escultura, que se juzga ornamental, no es, precisamente, todo lo contrario? Y lo es a tal punto, que considero que el edificio —una gran escultura funcional— es pretexto para que cante integralmente aquella complicación integrada por voces sólidas Es un anticuado criterio el que estima tal peculiaridad de las artes primitivas como «imple ornamentación Sin embargo, en el barroco, tan ajustado a su tiempo como el gótico y toda arquitectura y escultura positivamente enraizadas en la vida, volvemos a descubrir esa importancia en la superficie La epidermis

de tal estilo posee, como nuestro cuerpo, la sensibilidad siempre en vigilia y abierta en los cinco grandes deltas de los sentidos que dan sentido a la vida irrigándola.

En la entraña de la pirámide o en el macizo del templo, como en nuestro cuerpo, están sepultadas las visceras. En medio de la piedra, el monumento, residen la vida oscura, los borborigmos y los fangos intestinales. En la epidermis florecen los sentidos; allí la pasión de la sangre y de los huesos que nunca han visto la luz, se transforman en dos flores capaces de asir, desgarrar, oprimir; se abren los ojos que llevan el color y el sol a las entrañas sumergidas, y se abren los oídos, el gusto y la nariz, y el tacto fiel, untado sobre el cuerpo como fósforo.

Imagino como razón de ser, como final intención, la epidermis tatuada de las piedras rituales, de templos y pirámides. Las serpientes emplumadas recorren los monumentos no como adornos, sino como arterias, como nervios, como algo más que simple elemento anatómico: son términos de esa máquina viva, de esa vida mítica en que mitad del cuerpo es cielo y mitad del cuerpo es piedra

Las grecas, las serpientes, las calaveras, recubren el cuerpo de este animal prodigioso engendrado con fervor mítico, como lo hacen los sentidos abiertos en la epidermis La repetición del mismo motivo rescata particular fuerza mágica que obsede y desespera, igual que una gota constante de sangre lenta sobre la frente. ¿Cómo no sentir en nuestro cuerpo que la serpiente recorre el monumento tal con un escalofrío"

No es para mí literaria esta interpretación sensual de la escultura primitiva. Y no diré sensual, sino sexual, en el más amplio sentido Guando hablo de la superficie de los cinco grandes deltas de los sentidos de nuestra vida primitiva abiertos en lo que se tiene por ornamental, es que sólo así rae explico, y sólo así siento la verdad de tales lazones delirantes.

Esta escultura vive en la arquitectura como en simbiosis. Y el escalofrío, el espasmo que la recubre y que termina por bruñir y poner pátina de véitigo, cuando logramos ver un poco lo que olvidan los ojos y comprenden las manos y los labios, es tan hondo y tan perfecto que no se le puede aislar del cuerpo que lo anima, porque moriría de igual suerte que si quisiésemos vivir con los sentidos estando inanimado nuestro cuerpo.

Lo extraordinario irrumpe de nueyo, puntualmente, cuando sentimos en el cuerpo el tatuaje, ese éxtasis recubriéndonos la piel; cuando nos sentimos las venas azules emplumadas y nos sentimos esculpidos y llenos de cabezas y de grecas, como si en la arquitectu-

ra y en Ja escultura antiguas encontráramos nuestro propio cuerpo, como a veces en el sueño lo observamos tendido al lado de nosotros mismos, recuperando su jocunda animalidad, viviendo su propia vida. Sólo así puede sentirse la imagen cierta, o más aproximada, de nuestra vida petrificada y asunta en la escultura y arquitectura primitivas.

Este desdoblamiento, en que me hallo confuso, porque no acierto a distinguir si hablo de un templo o de mi cuerpo; porque he palpado mi sangre hinchando las espirales de la serpiente con plumas, y he palpado mi piel tatuada con grecas y signos, y a mis sentidos revistiendo la piedra con la vida de mi cuerpo, como en el sueño lo he visto *amar*, morir, renacer, mientras duermo o no duermo, me ha conducido a tales afirmaciones que sólo se comprenden guiado por la mano de radio de la poesía.

Y claro está que la vida no es la mera fisiología sino la sublimación de la materia en la llama. La arquitectura aborigen es como el cuerpo armonioso para que ardan nuestros pensamientos y emociones. Sólo ese cuerpo —esa arquitectura— puede originar ese sueño y ese amor universal y nuestro. Y así como he visto a mi cuerpo alejarse durante la vigilia o mientras duermo, así también Ja pirámide, el templo y el monolito, telúricamente firmes, igual al cuerpo sobre los pies, he sentido en mí, y acaso en su entraña de tezontle y arcilla, que se aleja su cuerpo monumental, se aleja en sueños, funden en un río inmenso que forma el cordón umbilical de la humanidad, alimentada por sus mitos.

Yendo hacía esa mañana primera del hombre, la escultura, que está viviendo su muerte, habrá de restituirse a la elocuencia que fue suya primitivamente. Cuando no sea sólo cuerpo yerto sino vivo organismo que tenga nuestra vida; cuando las venillas del mármol o los poros del granito estén irrigados por nuestra sangre y respiren nuestro aliento; cuando deje de ser lo que se ha pretendido inútilmente; cuando el escultor, en la materia que trabaja, contemple su obra como prolongación de su cuerpo y de su vida, entonces se dirá con la piedra o el metal lo que sólo puede decir la piedra o el metal en nuestro tiempo.

No se trata de tender un puente, sino de inventar una vértebra pontificial, viva y misteriosa. Apasionadamente unidas perduran la arquitectura y la escultura primitivas, dos cuerpos cayendo en ese ámbito sin éter y sin pájaros en el cual nace la vida, donde la sangre hincha las espirales de la Serpiente Emplumada y nuestras venas están recubiertas de plumas y la piel posee la fosforescencia del arte

primitivo en lo que guarda siempre de arrojo para la creación de formas, de polémica inconclusa.

Así, como pasó aquella descarga de la Serpiente Emplumada al Cristo verde de pus verde y estercolado de palomas ¿por qué no arribaría esa pasión hasta el presente? En los Cristos misérrimos, hechos de aullidos, sudor y sangre, tenemos el hallazgo, con la puntualidad infalible de lo extraordinario, de parte de la mitología indígena anidando en la exigua y lamentable imagen de la aldea. De nuevo, en esos Cristos, como en algunos demonios que perecen bajo las lanzas de los San Migueles de los pueblecillos y en mártires en que el ímpetu de los sacrificios humanos bulle en su pureza de ofrenda, en su lenguaje de comunión, tal en los verdes Cristos de pus verde, mi fervor reencuentra la voz perdida en la escultura, apenas alterada, más vibrante a veces, a veces aún más patética por la apariencia cristiana. Porque en esos Cristos y demonios, en esos mártires y ángeles que arden bajo las capillas barrocas que reclaman como su elemento natural, volvemos a escuchar la voz que nos dice lo mismo que en las espirales de la Serpiente Emplumada y en los signos que domestican a las fuerzas naturales y a los astros.

La escultura precortesiana, sobre todo la más "bárbara", es única por la invención de formas, por la monumentalidad y la originalidad radical: cosmovisión cargada de "furia y de la suprema ternura de.la muerte. Su potencia nos agarra por las entrañas y nos hace dialogar con nuestros demonios. Y por un mundo macerado de mitos nos conduce a un tiempo que eterniza su explosión en la menoria y en la imaginación, con una inocencia total que nos ilumina lo más remoto y lo más futuro, en un presente que no acaba. Con tanta exactitud y majestad el hombre dio formas a sus sueños, asombros y terrores que los sentimos con el dominio de un río nocturno sin orillas, en donde la luz amasa drogas para erigir monumentos maravillosos en cualquier horizonte. Asunción del barro y de la piedra con todo el peso de la realidad y de nuestra condición, con el frenesí de un rayo que cruza al hombre como una cicatriz cruel y deslumbrante. No sé de ninguna otra creación escultórica que con mayor virtud de encantamiento desborde su avalancha de símbolos de lo humano y lo sobrenatural. No es desmesurada; es otra su medida: hurga una llaga dentro de sí, más allá del mundo exterior y de la apolínea contemplación antropomórfica

VI. LAS ARTES

LOS TEMAS

Los límites de la poesía y la pintura
La distinción de las artes
Literatura en pureza y literatura ancilar
La poesía y la prosa
Poesía y comunicación
Emoción y lógica en la poesía
Poesía y lenguaje
Novela y realidad
Paseo por el cuento
La música
La danza
El jazz
Las posibilidades de la pintura
La arquitectura
El teatro
El une, nuevo lenguaje
La especificidad del cire

LOS PROBLEMAS

Los textos del presente capítulo se enfrentan al problema de la diversidad concreta, histórica, de las artes, ya que el arte en general sólo existe como abstracción. A lo largo de su historia real, el arte se presenta en ramas diversas o distintas ai tes particulares. Dos tipos de problemas se plantean entonces: los del fundamento o razón de ser de esa distinción y, una vez abordados éstos, los relativos a la caracterización de algunas de las artes particulares.

Al primer orden de problemas (los del fundamento o razón de ser de la división de las artes), pertenecen cuestiones corno éstas: ¿por qué no puede expresarse en pintura lo que si puede expresarse en poesía?, ¿a qué es debido que lo tratado por el pintor pierda la mayor parte de su efecto al ser tratado por el poeta? He ahí el planteamiento clásico de Lessing. La naturaleza de los signos, en cada caso, impone límites a sus posibilidades de expresión o representación. Tal es la respuesta del filósofo alemán en su Laocoonte, *rechazando con ella la comparación unificadora de la poesía y la pintura por el poeta latino Horacio. En nuestros días la intención de nuevas formas de arte pone en crisis las tradicionales divisiones de las artes y agudiza aún más la necesidad de su distinción. Gillo Dorfles aborda el problema desde este punto de vista actual, es decir, teniendo presente las nuevas formas del arte contemporáneo. Si la diversidad contradice, en algunos casos, las formas correspondientes a la división tradicional de las artes, esta diversidad —piensa Dorfles— no debe rechazarse. ¿Por qué no aceptar la necesidad que sintieron algunos cubistas de recurrir al "collage"? —se pregunta—; ¿por qué tachar de mistificación la escultura actual con láminas de metal o chatarra" Y las respuestas a éstas y otras cuestiones semejantes, trata de hallarlas Dorfles buscando la explicación de la distinción de las artes en el estudio de los medios de expresión.*

El segundo orden de cuestiones se refiere a la caracterización de las artes particulares. En el terreno de las artes de la palabra o literarias se plantea, en primer término la necesidad de distinguir

la literatura propiamente dicha de la no-literatura, o más exactamente, de la literatura aplicada a asuntos ajenos. Es el problema que aborda Alfonso Reyes al distinguir, de acuerdo con su termilogía, la literatura en pureza de la literatura como servicio o ancilar. La poesía y la prosa, son territorios de este campo de la literatura; pero territorios que no se confunden. Ahora bien ¿qué es lo que distingue a la poesía de la prosa} Tal es el problema que se plantea Jean-Paul Sartre en el texto correspondiente. Pero ¿qué es la poesía? ¿Para qué sirve? ¿Cómo se integran en ella la emoción y la lógica? ¿Cómo usa el poeta el lenguaje? ¿Es su dueño o su servidor? He ahí las cuestiones a las que dan respuesta tres grandes poetas de nuestra época: T. S. Eliot, Antonio Machado y Octavio Paz. Dentro del mismo campo de las artes literarias, un novelista, Bernar.d Pingaud, define la novela por sus relaciones con la realidad en tanto que un gran cuentista, Julio Cortázar, nos hace entender el carácter peculiar del cuento.

Boris de Schloezer se pregunta ¿qué es comprender la música? Respondiendo a ello nos hace ver que la obra musical es un sistema de relaciones; pero ¿de qué relaciones se trata y cómo se relacionan sus elementos?, y ¿de qué está hecha la música?, ¿cuál es su material? A través de sus preguntas y respuestas Boris de Schloezer caracteriza, en el texto suyo recopilado, lo que es la música. Asociada a ella, pero claramente diferenciable, se presenta la danza. ¿Qué es la danza? Susanne Langer aborda esta cuestión haciéndose, a su vez, estas preguntas: ¿qué crean los bailarines?, ¿para qué se crea esta imagen dinámica que es la danza?, ¿cómo se crea una danza? Dentro del arte musical, como música de baile que es, el "jazz" ofrece ciertas peculiaridades que el musicólogo francés Hughes Panassié trata de fijar en un breve texto.

¿Cuales son las posibilidades de la pintura?, ¿qué expresa el pintor?, ¿qué es un cuadro? A estas cuestiones responde uno de los grandes pintores de nuestro tiempo, Juan Gris, mediante un análisis de los elementos de un cuadro: las formas y los colores y el modo como las relaciones del pintor con el mundo exterior se asocian en la superficie que los contiene. Geoffrey Scott trata de definir la arquitectura mediante el examen de las tres condiciones de una buena construcción: comodidad, solidez y gusto.

¿Cuáles son las relaciones del teatro con el público? ¿Qué obligaciones tiene el primero con el segundo? ¿Cuáles son, a su vez, las del público con el teatro? Tales son las cuestiones que se plantea Edward A. Wright al ofrecernos los principios de su visión del teatro. Finalmente, la presente caracterización de las artes particulares

se cìerra con el cine. Se trata de diferenciarlo en primer lugar del teatro, arte con el que en SUÍ primeros años de existencia se le confundía. Béla Balázs se plantea, con este motivo, dos importantes cuestiones: ¿cómo y cuándo se convirtió la cinematografía en un arte específico y autónomo?, ¿cuál es la diferencia entre teatro fotografiado y arte cinematográfico? Pero los pareceres acerca de qué es el cine están muy divididos como demuestra Marcel Martin al transcribir una decena de ellos La pregunta: ¿qué es el einer, ¿en qué radica su especificidad?, requiere, por tanto, ser planteada de nuevo. Marcel Martin enumera los medios de expresión propios de este arte, pero él mismo reconoce que esa enumeración no basta para definir su especificidad. Por ello, vuelve a preguntarse: ¿qué es, entonces, ese algo indefinible e impalpable? E inmediatamente, como respuesta, aventura lo que, a juicio suyo, constituye la característica específica más profunda del cine.

LOS AUTORES

GOTTHOLD E. LES SING *nació en 1729 en Kamenz (Sajonia) y murió en 1781. Como dramaturgo, contribuyó decisivamente a liberar a la literatura alemana de las influencias' extranjeras. Sus obras más famosas en este campo son: la comedia* Minna von Barnhein, *1767; la tragedia* Emilia Galotti, *1772, y sobre todo, el drama* Natán el Sabio *(1779) en el que Lessing adopta ante las tres religiones reveladas (la cristiana, la mahometana y la hebrea) la actitud de un racionalista ilustrado. Su filosofía política y social la expone en su* Educación del género humano *(1780) y sus concepciones sobre el arte dramático en su* Dramaturgia de Hamburgo *(1767-1769). Finalmente, su teoría estética la desarrolla en su* Laocoonte *(1766), obra en la que Lessing reflexiona a propósito del grupo escultórico griego en el que la figura de Laocoonte expresa un dolor contenido, sin gritos. Basándose en la diferencia entre los medios de expresión o signos de la pintura (figuras y colores en el espacio) y de la poesía (sonidos articulados en el tiempo), Lessing aborda el problema de los límites de la poesía y de la pintura; es decir, de los que pueden representar o expresar una y otra. La visión estética de Lessing en el* Laocoonte *parte de un ideal racionalista, neoclásico, pero ya sensible al romanticismo.*

GILLO DORFLES, *crítico de arte, nació en Trieste en 1910. Profesor de estética de la Universidad de Trieste desde 1956; jefe de redac-*

ción de la revista italiana Aut-Aut *y miembro del comité de redacción del* Journal of Aesthetics and Art Griticism. *Fundador, en 1948, del Movimiento de Arte Concreto, junto con Munari y Soldati. Participa en la organización de la Exposición de Diseño Industrial Italiano, en Londres, y en la de Diseño Industrial Internacional (Milán, 1957). En la actualidad se le considera como uno de los críticos que siguen con más atención, rigor y sensibilidad la evolución de las nuevas formas artísticas de nuestro tiempo. Obras:* El barroco en la arquitectura moderna, *1951;* Jheronymus Bosch, *1954;* La arquitectura moderna, *1954;* Discurso técnico de las artes *(traducida al español con él título de* Constantes técnicas de las artes), *1952;* El devenir de las artes, *1959;* Ultimas tendencias del arte de hoy, *1960;* Nuevos ritos, nuevos mitos, *1965.*

ALFONSO REYES, *escritor mexicano, es una de las figuras más eminentes de la cultura mexicana y alto exponente de la literatura contemporánea de habla española. Nació en Monterrey en 1889 y murió en 1959. Formó parte —con José Vasconcelos, Enrique González Martínez, Antonio Caso, Julio Torri y otros— del Ateneo de la Juventud, fundado en 1909, que influyó notablemente en el destino posterior de la vida cultural mexicana. Residió en España de 1914 a 1924, ejerciendo funciones diplomáticas y consagrado también al periodismo, al trabajo literario y a la investigación filológica (en el Centro de Estudios Históricos de Madrid). Más tarde fue embajador de México en Brasil y Argentina. Desde 1939, fue presidente de la Casa de España en México, fundada por el General Lázaro Cárdenas; presidió años después el Colegio de México y fue miembro de el Colegio Nacional* y *de la Junta de Gobierno de la UN AM. En 1945 obtuvo el Premio Nacional de Literatura. Cultivó siempre —con dominio magistral del idioma— la poesía, el drama, la narración, la critica y teoría literarias y, sobre todo, con profundidad y originalidad, el ensayo. En su extensa y variadísima producción literaria figuran los libros siguientes:* Cuestiones estéticas, *1911;* Visión de Anáhuac. *1917;* Simpatías y diferencias, *1921;* Cuestiones gongorinas, *1927;* Capítulos de literatura española, *1939;* La crítica en la edad ateniense, *1941:* Pasado inmediato. *1941:* La antigua retórica, *1942:* La experiencia literaria. *1942:* El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria, *1944;* Los trabajos y los días, *1944;* Letras de la Nueva España, *1948;* Junta de sombras, *1949;* La X en la frente, 7952; Trayectoria de Goethe, 7954.

JEAN-PAUL SARTRE, *filósofo francés contemporáneo, nació ni París en 1905. Estudio en la Escuela Normal Superior en París y más tarde*

en Berlín. Enseñó filosofía en liceos hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Fue hecho prisionero por los alemanes y, al ser liberado en 1941, se incorporó al movimiento de resistencia contra la ocupación nazi. Terminada la guerra en 1945 fundó la revista Les Temps Modernes que sigue publicándose hasta ahora. En relación con ella, desarrolló también una intensa actividad: primero, literaria y filosófica y, después, política. Fundador y principal exponente del existencialismo francés, particularmente por su obra El ser y la nada (1943). A partir de la década del 50 se acerca al marxismo e intenta —sobre todo en su Crítica de la razón dialéctica (1960)— existencializar el marxismo o, según sus palabras, complementarlo con ayuda de la antropología del existencialismo. Además de las dos obras filosóficas fundamentales antes citadas, Sartre ha escrito: trabajos filosóficos El existencialismo es un humanismo, 1947; Lo imaginario, 7948) ; teatro (Las moscas, 1943; Muertos sin sepultura, 1946; Las manos sucias, 1948; Los secuestrados de Altona, I960, etcétera) ; narrativa (La náusea, 1938; El muro, 1939; Los caminos de la libertad, 1945-1949). Sartre se ha ocupado de arte y literatura en.diversos ensayos y obras (Baudelaire, 1947; Saint Genet, comediante y mártir, 1952, etcétera), y, particularmente en ¿Qué es la literatura?, 1947.

THOMAS S. ELIOT, poeta contemporáneo de lengua inglesa, nació en 1888 en Saint Louis, Estados Unidos. Estudió en Harvard, la Sorbona y Oxford. Reside en Inglaterra desde 1915 y es ciudadano inglés desde 1927. Obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1948. Su fama universal como poeta se basa sobre todo en sus libros Tierra baldía (1922), Miércoles de ceniza y Cuatro cuartetos (1944). Ha cultivado también con éxito el teatro con su drama Asesinato en la catedral (1935) y el ensayo y la crítica literaria en Función de la poesía y función de la crítica (1933), La idea de una sociedad cristiana (1939) y Notas para una definición de la cultura.

ANTONIO MACHADO es el poeta más representativo de la generación española del 98. Nació en Sevilla en 1875 y murió en Colliure (Francia) en febrero de 1939, pocos días después de haber pasado la frontera entre una muchedumbre de republicanos fugitivos. Estudió en la Institución Libre de Enseñanza. Fue profesor en los institutos de segunda enseñanza de Soria, Segovia, Baeza y Madrid. Académico de la Española desde 1927. En Segovia contribuyó a fundar una Universidad Popular. Al iniciarse la guerra de España, colaboró en Hora de España y defendió firmemente la causa del

pueblo español. Obras publicadas: Soledades, *1903;* Soledades, galerías y utros poemas, *1907;* Campos de Castilla, *1912;* Poesías escogidas, *1917;* Nuevas canciones, *1924;* Poesías completas, *la. ed., 1917*; La guerra, *Madrid, 1938. En prosa publica* Juan de Mairena *(1937), donde se encuentran agudas reflexiones sobre el fenómeno poético.*

OCTAVIO PAZ, *poeta y ensayista mexicano, nació en Mixcoac> D. F. en 1914. Muy joven inicia su actividad literaria y publica su primer libro de poemas (en 1933). En 1937, en plena guerra civil, viaja a España y asiste al Congreso de Escritores Antifascistas (Valencia y Madrid). A su regreso funda la revista* Taller *(1938) y más tarde (1943) contribuye a la aparición de* El Hijo Pródigo. *En 1945 ingresa en el servicio diplomático y en él permanece durante largos años sin dejar de colaborar activa y regularmente en las revistas mexicanas más importantes* (Revista Mexicana de Literatura, Universidad de México, *etcétera). Como diplomático reside en París varios años y, desde 1962, en la India, como embajador de México en ese país. En 1968, a raíz de la sangrienta represión de Tlatelolco, Octavio Paz abandona la carrera diplomática. A comienzos de 1971 se reintegra a su patria. Paz es miembro del Colegio Nacional y, en la actualidad, dirige la revista* Plural. *Su obra poética de un altísimo valor comprende:* Luna silvestre *(1933);* Raíz del hombre, *1937;* Bajo tu clara sombra, *1937;* Entre la piedra y la flor, *1941;* A la orilla del mundo, *1942;* Libertad bajo palabra, *1949;* Semillas para un himno, *1954;* Piedra de sol, *1957;* La estación violenta, *1958;* Agua y viento, *1959;* Salamandra, *1962;* Viento entero, *1965;* Blanco, 7967; Discos visuales, *1968;* Ladera este, 7969; Topoemas, 7977. *Como ensayista ha publicado importantes libros:* El laberinto de la soledad, 7959; Las peras del olmo, *1957;* Puertas del campo, *1966;* Corriente alterna, 7967, *y* Posdata, 7969. *Su poética la expone en* El arco y la lira, 7956 *(2a. ed. con* Los signos en rotación, *1967).*

BERNARD PINGAUD, *novelista y ensayista francés, nació en París en 1923. Estudió en la Escuela Normal Superior (1943-1946). Miembro del comité director de* Lettres nouvelles *y director literario de* L'Arc. *Colaborador de* L'Express, La Table Redonde *y* Esprit. *Firmó el "Manifiesto de los 121" contra la guerra de Argelia, por lo que fue cesado como secretario de debates de la Asamblea Nacional Francesa. Como novelista, a diferencia del grupo de la "Nouveau Roman" (Robbe Grillet, Butor, etcétera), Pingaud no renuncia al análisis psicológico. Entre sus principales novelas figuran:* Mi bello navio, *1946;* El amor triste, 7950, *y* El prisionero, 795S.

JULIO CORTÁZAR, *figura destacadísima de la actual narrativa hispanoamericana, nació en Bruselas de padres argentinos. Desde 1918 su familia se instaló en Argentina. Graduado en la Escuela Normal de Buenos Aires y profesor en 1944 de literatura francesa en la Universidad de Cuyo, Mendoza. Adversario del régimen de Perón; a raíz de la victoria electoral peronista, renunció a su cátedra universitaria. En 1952 se trasladó a París, donde reside desde entonces y ha escrito la mayor parte de sus obras. Ha estado varias veces en Cuba como miembro del consejo de colaboración de la revista* Casa de las Américas *y en congresos culturales. Con motivo del "caso" Padilla (1971) escribió un poema autocrítico en el que reafirmó su adhesión a la Revolución Cubana. Obras:* Los reyes, *1949;* Bestiario, *1951;* Final de juego, *1956;* Las armas secretas, *1959;* Los premios, *1960;* Historias de cronopios y de famas, *1962;* Rayuela, *1963;* Todos los fuegos al fuego, *1966;* 62, modelo para armar, *1968;* Ultimo round, *1969.*

BORIS DE SCHLOEZER, *musicólogo francés de origen ruso, nació en Vitebsk (Rusia) en 1884. En 1920 emigró a París, donde colaboró como crítico musical en la* Nouvelle Revue Franchise *y en la* Revue Musicale. *Entre sus obras se cuentan un estudio sobre el compositor ruso Scriabin (1922) y otro sobre Igor Stravinsky (1929). Su obra fundamental es la* Introducción a J. S. Bach. Ensayo de estética musical *en la que, sobre la base de la música de Bach, intenta un estudio objetivo de la música. Para Schloezer el aspecto primordial de la obra musical es el objetivo, es decir, en cuanto objeto artístico, y no el subjetivo, como fuente de vivencias emotivas. La música tiene, ante todo, un significado espiritual, no meramente psicológico y, en este sentido, es un lenguaje en el que signo y significado son una y la misma cosa.*

SUSANNE K. LANGER (véase "Los autores", cap. m).

HUGHES PANASSIÉ, *musicólogo francés, nació en 1912. Se ha especializado sobre todo en la música de jazz, y con sus trabajos en este campo se ha convertido en uno de los mejores historiadores y críticos de jazz. Obras:* La verdadera música de jazz, *1952;* Diccionario del jazz *(en colaboración con M. Gautier), 1954;* Pequeña guía para una discoteca del jazz, *1955.*

JUAN GRIS *es el seudónimo del pintor español José González. Nació en Madrid en 1887 y murió en Francia en 1927. Se estableció en París desde 1906 y asistió al nacimiento del cubismo, al que se une*

en 1911, convirtiéndose en uno de sus principales protagonistas y, con ello, en uno de los grandes representantes de la revolución pictórica moderna. Entre sus cuadros más famosos figuran sus "naturalezas muertas" (de 1912 y 1921), Poemas en prosa *(1915) y* Mujer *(1926). En 1924 pronunció en la Sorbona, París, su conferencia sobre* Las posibilidades de la pintura *que suscitó enorme impresión en los medios artísticos de su tiempo y que todavía hoy reviste un gran interés como análisis del fenómeno pictórico.*

GEOFFREY SCOTT, *teórico inglés de la arquitectura que gozó de gran nombradía antes de la Primera Guerra Mundial. Escribió* Arquitectura del humanismo *(la. ed., 1914) en la que trata de configurar la arquitectura del humanismo a partir de la arquitectura renacentista.*

EDWARD A. WRIGHT, *profesor norteamericano de teoría del teatro. En su obra* Para comprender el teatro *(1959), de la cual hay edición española, trata de captar los hechos y principios teatrales a partir de una concepción del arte escénico como síntesis de todas las artes y como arte en sí.*

BÉLA BALÁZS (Véase "Los autores", cap. v).

MARCEL MARTIN, *uno de los más destacados teóricos franceses del cine, autor de* Le langage cinematographique *(obra traducida al español con el título de* La estética de la expresión cinematográfica). *En esta obra, estudia el cine como un lenguaje, fundado en la imagen-idea y analiza, en una perspectiva estética, los procesos de expresión utilizados por el film. Si el cine no es un lenguaje en el sentido estricto del lenguaje verbal, sí es —tal es la conclusión de Martin— "un medio de expresión privilegiado por su exactitud y precisión y por sus posibilidades de generalización y simbolización", pero, al mismo tiempo •—subraya— es un espectáculo*

LOS LÍMITES DE LA POESÍA Y LA PINTURA

G. E. Lessing*

Si las obras de Hornero se hubiesen perdido por completo y no nos quedase de la *Ilíada* y la *Odisea* más que una serie de cuadros, a guisa de los que Caylus propone copiar de ellas, ¿es posible que tales cuadros, aunque fueran ejecutados por el más hábil pintor, nos dieran, no ya del poeta entero, sino de su talento plástico, la misma idea que tenemos hoy?

Hagamos la prueba con el primer asunto que nos venga a mano; por ejemplo, el cuadro de la peste.[1] ¿Qué es lo que vemos en la tela del artista? Cadáveres, moribundos, hogueras que arden, el dios irritado sentado en una nube y lanzando flechas. Lo que hace la mayor riqueza de este cuadro no es sino pobreza en el poeta. Pues si debiéramos restablecer a Hornero conforme a dicho cuadro, ¿qué le haríamos decir? "Apolo se irritó y lanzó sus flechas sobre el ejército de los griegos, muchos de los cuales murieron, siendo quemados sus cadáveres." Veamos ahora a Hornero mismo:

"Descendió de las alturas del Olimpo, el corazón irritado, el arco sobre la espalda y lleno el carcaj. Las flechas resuenan en la espalda del dios furioso a cada paso que da. Se sienta lejos de la flota y dispara una flecha; su arco de plata deja oír un ruido terrible. Primero alcanza a los mulos y los perros veloces; después lanza otra flecha mortal que hiere a los griegos mismos, y las piras arden sin cesar llenas de cadáveres."

Cuanto la vida supera a la imagen, tanto el poeta supera al pintor. Apolo, irritado, con el arco y el carcaj, desciende las crestas del Olimpo. No solamente le vemos, sino que también le oímos descender. Cada paso del dios irritado hace resonar sus flechas en su espalda. Avanza, parecido a la noche, se sienta frente a la flota, y su arco de plata, resonando con ruido terrible, lanza su primera flecha a los mulos y los perros. En seguida, con sus flechas envene-

* G. E. Lessing, *Laocoonte,* introd. de Justino Fernández, Col. Nuestros Clásicos, **UNAM,** México, 1960, pp. 92-98 (caps, **xm-xvi).**

[1] *Ilíada,* I, 44-53; Caylus, *Cuadros tomados de la Ilíada,* París, 1757, p. 70.

nadas, ataca a los hombres mismos, y en todas partes las piras llenas de cadáveres arden sin interrupción Es imposible traducir a otra lengua la pintura musical producida por las palabras del poeta. Y es igualmente imposible adivinarla según la pintura material, y no obstante, es ésta la menor ventaja que sobre la pintura material tiene la pintura del poeta. La principal es que el poeta nos hace pasar por toda una galería de cuadros, hasta llevarnos al episodio del cual es copiado el cuadro material.

Pero quizás la peste no sea asunto favorable a la pintura. Tomemos otro de más encanto para la vista: los dioses celebrando consejo y bebiendo.[2] Un palacio de oro, abierto; aquí y allá varios grupos de los más bellos y dignos personajes, con la copa en la mano, servidos por Hebe, la juventud eterna. ¡Qué arquitectura! ¡Qué masas de luz y de sombra! ¡Qué contrastes! ¡Qué variedad de expresión! ¿Por dónde empezar y por dónde acabar? Si el pintor me encanta hasta tal punto, ¡ cuánto más me encantará el poeta! Veamos: abro su poema y ¡ oh decepción! sólo cuatro versos que podrían servár de leyenda a un cuadro, que contienen material suficiente para un cuadro, pero que por sí solos no constituyen cuadro alguno.

"Los dioses, reunidos al lado de Júpiter, y en asientos de oro, deliberaban En medio, Hebe vertía el néctar, y ellos bebían en áureas copas, contemplando la ciudad de Troya." Un Apolonio o cualquier poeta de segundo orden, lo hubiera hecho mejor, y aquí Hornero queda tan por debajo del pintor, como el pintor había quedado antes por debajo de Hornero.

Añádase que en todo el libro iv de la *Iliada,* Gaylus no halla asunto alguno digno de copiar, excepción hecha del descrito precisamente en dichos cuatro versos. "Si este libro iv —dice— se distingue por la variedad de las exhortaciones al combate, por la abundancia de los más brillantes y opuestos caracteres y por el arte que el poeta despliega para mostrarnos toda la multitud que va a poner en movimiento, no es menos cierto que es del todo inútil desde el punto de vista de la pintura." Hubiera podido añadir: "Por rico que sea, de otro lado, en lo que llamamos cuadros poéticos " Pues con toda certeza, los hay en el libro iv tan numerosos y tan perfectos como en cualquier otro Y si no, ¿dónde un cuadro más acabado, más capaz de ilusionar, que aquel en que Pándaro, a instigación de Minerva, rompe la tregua disparando la flecha contra Menelao?, ¿o bien la marcha del ejército griego?, ¿o

[2] *I liada,* iv, 1-4; *Cuadros tomados de la Iliada,* p 30.

el ataque simultáneo de los griegos y los troyanos?, ¿o la hazaña de Ulises, vengando la muerte de su querido Leuco?

Pues ¿qué opinar del hecho de que la mayor parte de los más bellos cuadros de Hornero no sirven como temas de pintura, de que el artista puede sacar sus motivos de los pasajes en que el poeta no ofrece ninguno; de que todos los que hallamos en él, y de los cuales puede valerse el artista, no serían más que pobres cuadros si no hiciesen ver otras cosas que las que muestra el artista? ¿Qué opinar de todo esto sino que la cuestión establecida más arriba debe ser contestada negativamente, y que los cuadros materiales a que pueden dar lugar los poemas de Hornero, seal cual fuere su número, sea cual fuere su perfección, nada nos permiten concluir con respecto al talento pictórico del poeta?

⁂

Si resulta, pues, que un poema, sin ser descriptivo puede ofrecer muchos asuntos a la pintura, y por el contrario, no ofrecerle ningún tema otro que lo sea en gran medida, cae por su propia base la idea del conde de Caylus de pretender que la utilidad que puede prestar el poeta al pintor es la piedra de toque de su genio, y que debe determinarse su mérito conforme al número de cuadros que ofrece al artista.[1]

Guardémonos bien de contribuir con nuestro silencio a que esta idea tome la apariencia de una regla. Milton sería la primera víctima inocente de ella. Y en realidad, no parece sino que el juicio desdeñoso que Caylus forma de él sea efecto tanto del gusto de su nación como de su pretendida regla. "Quizás la pérdida de la vista —dice— sea la única semejanza que Milton haya tenido con Hornero " Cierto que Milton no puede llenar ninguna galería; pero si fuera forzoso que la esfera que abarcan mis ojos corporales, por todo el tiempo que debo conservarlos, fuese la sola esfera capaz de abarcar mi vista intelectual, yo consideraría como una gran ventaja la pérdida de mis ojos corporales, por verme libre de semejante restricción.

[1] *Cuadros tomados de la Ilíada,* adv., p 5. " Se ha convenido siempre en que cuantas más imágenes y acciones ofrece un poema, tanto mayor es su superioridad poética. Esta reflexión me había inducido a pensar que el cálculo de los diferentes cuadros que ofrecen los poemas podía servir para comparar el mérito respectivo de poemas y poetas. El número y el género de los cuadros que presentan estas grandes obras hubiera sido una especie de piedra de toque, o mejor, una balanza exacta del mérito de estos poemas y del genio de sus autores."

El paraíso perdido, con todo y no ofrecer casi ningún tema a la pintura, no dejar por esto de ser la primera epopeya, después de la de Hornero. Por otra parte, la pasión de Cristo no es un poema, no obstante ser casi imposible hallar en él pasaje alguno que no haya ocupado a un sinfín de artistas. Los evangelistas explican el hecho con la más árida simplicidad, y el artista se aprovecha de las diversas partes de este hecho sin que aquéllos, por su parte, hayan demostrado la menor chispa de genio pictórico. Hay hechos susceptibles de ser pintados, y otros que no lo son; y así como el historiador puede contar las cosas más dignas de ser pintadas sin recurrir en nada a lo pictórico, igualmente el poeta es capaz de representar de modo pictórico las cosas que menos se prestan para ser pintadas.

No entender así la cosa, es dejarse seducir por el sentido equívoco de la palabra. Un cuadro poético no es necesariamente aquel que puede traducirse en un cuadro real sino que debe llamarse pictórico todo rasgo o unión de rasgos por medio de los cuales el poeta nos hace sensible su objeto, de modo que la imagen de éste queda impresa en la imaginación más claramente que las palabras empleadas para significarla, debiendo darse a los mismos rasgos el nombre de cuadro, porque producen en nosotros casi el mismo Errado de ilusión que el cuadro material engendra del modo más fácil e inmediato.[2]

⁂

Pero como prueba la experiencia, puede el poeta elevar a este grado de ilusión la representación de otros objetos distintos de los objetos visibles. Por consiguiente, han de escapar forzosamente al artista clases enteras de cuadros que son privilegio exclusivo del poeta. La oda de Dryden a la fiesta de Santa Cecilia está llena de armonías musicales que nada dejan al pincel. Pero dejemos de intrincarnos

[2] Lo que actualmente se llama cuadro poético, los antiguos lo denominaban *visión,* como puede verse en Longino, y lo que se llama ilusión, es decir, el efecto del cuadro, lo denominaban *enargia* (evidencia). Por esta razón, uno de ellos, según cuenta Plutarco {*Eróticas,* t. 11, edic. H. Etienne, página 1351) había dicho que las visiones poéticas eran, por su *enargia,* sueños de gentes despiertas. Hubiera sido preferible que los modernos tratados de poesía hubiesen empleado esta denominación en lugar de la palabra *cuadro.* Así nos hubieran ahorrado multitud de reglas semiverdaderas, cuyo principal fundamento es la consonancia de un nombre arbitrario. Las *visiones* poéticas no hubieran sido sometidas tan fácilmente por nadie a las condiciones de una pintura material, pues desde el momento en que se ha dado a estas *visiones* el nombre de cuadros poéticos, se ha admitido tácitamente un principio de error.

en ejemplos que, en fin de cuentas, no nos enseñan otra cosa sino que los colores no son sonidos y que el oído no es la vista.

Me limitaré únicamente a los cuadros de objetos visibles, comunes al poeta y al pintor. ¿A qué es debido que estas pinturas poéticas no puedan, en su mayor parte, servir al pintor, y que, recíprocamente, más de un cuadro material pierda la mayor parte de su efecto al ser tratado por el poeta?

Algunos ejemplos podrán ayudarme. Repitámoslo: el cuadro de Pándaro, en el iv libro de la *Ilíada,* es uno de los más acabados, uno de los que mejor ilusionan en Hornero. Desde el instante en que toma el arco hasta aquel en que la flecha vuela, todos los momentos, sin omitir ninguno, están pintados en él, y no obstante ser todos tan próximos, están tan bien diferenciados, que si uno no supiese manejar el arco, podría aprenderlo sin más recurso que esa descripción.[1]

Pándaro toma el arco, ajusta la cuerda, abre el carcaj, escoge una flecha nueva, bien emplumada, la coloca en la cuerda, tira hacia atrás la cuerda junto con la flecha por debajo del gárgol; la cuerda se aproxima al pecho y la punta de hierro de la flecha toca el borde del arco; el gran arco encorvado se distiende sonoro, la cuerda vibra y la flecha parte y vuela, ávida de alcanzar su fin

Es imposible que Caylus no haya visto este excelente cuadro. ¿Qué ha hallado en él, pues, que se lo haya hecho considerar impropio para el artista? ¿Y qué razón le ha hecho preferir a él la asamblea de los dioses? Tanto en uno como en otro caso, se trata de objetos visibles; ¿y necesita el pintor otra cosa que objetos visibles para llenar la tela?

He aquí cuál debe ser el nudo de la cuestión. Aunque los dos asuntos sean igualmente visibles y propios para la pintura material, hay, sin embargo, entre ellos esta diferencia esencial: el primero es una acción visible progresiva, cuyas diversas partes se suceden una tras otra en el tiempo, mientras que el segundo es una acción visible permanente, cuyas diversas partes se desarrollan simultáneamente en el espacio. Ahora bien; si la pintura, en razón de los signos que emplea o de los medios de imitación de que dispone, medios que sólo puede combinar en el espacio, 4ebe renunciar por completo al tiempo, las acciones progresivas, en tanto que son tales, no pueden servirle de objeto, debiendo contentarse únicamente con acciones simultáneas o con simples cuerpos que, por sus diversas posiciones, puedan hacer presumir una acción. La poesía, por el contrario .. .

⁂

[1] *Ilíada,* iv, v. 105.

Pero tratemos de indagar las razones profundas de esta teoría.

He aquí el razonamiento: si es verdad que la pintura emplea para sus imitaciones medios o signos del todo diferentes de los de la poesía, puesto que los suyos son figuras y colores cuyo dominio es el espacio, y los de la poesía sonidos articulados cuyo dominio es el tiempo; si es indubitable que los signos deben tener con el objeto significado una relación simple y natural, resulta de ello que los signos yuxtapuestos en el espacio no pueden expresar sino objetos también yuxtapuestos u objetos de partes yuxtapuestas, mientras que los signos que se suceden en el tiempo no pueden expresar sino objetos sucesivos u objetos de partes sucesivas.

Los objetos que están yuxtapuestos en el espacio o aquellos cuyas partes lo están, se llaman cuerpos. Por consiguiente, los cuerpos, con sus propiedades visibles, son los objetos propios de la pintura.

Los objetos que se suceden en el tiempo, o aquellos cuyas partes son sucesivas, se llaman en general acciones. Por consiguiente, las acciones son el objeto propio de la poesía.

Pero los cuerpos no existen únicamente en el espacio, sino en el tiempo. Todos tienen una duración y pueden, a cada instante de ella, mostrarse bajo nuevas apariencias y nuevas relaciones. Cada una de estas apariencias, cada una de estas relaciones momentanes, es efecto de una apariencia y relación anterior, y puede ser causa, a su vez, de subsiguientes apariencias y relaciones, debiendo ser considerada, por lo tanto, como un centro de acción. Por consiguiente, la pintura puede imitar también acciones, pero solamente por vía indirecta, sugiriéndolas por intermedio de los cuerpos.

Por otra parte, las acciones no pueden subsistir por sí mismas, sino que deben referirse a seres determinados. En tanto que estos seres son cuerpos, o son considerados como tales, la poesía también los representa, pero sólo indirectamente, a través de las acciones.

La pintura, obligada a representar lo coexistente, no puede elegir sino un solo instante de la acción y debe, por consiguiente, escoger el más fecundo, el que mejor dé a comprender el instante que precede y el que sigue.

Igualmente la poesía, en sus imitaciones progresivas, no puede utilizar sino una sola propiedad de los cuerpos que describe y debe, en consecuencia, escoger la que con mayor vivacidad despierte en nosotros la imagen sensible de esos cuerpos bajo el aspecto en que trate de mostrárnoslos.

De ahí deriva la regla de la unidad de los epítetos pictóricos y de la sobriedad en las descripciones de objetos físicos.

Esta árida argumentación me inspiraría menos confianza, si no la

viese enteramente confirmada por la práctica de Hornero, o mejor dicho, si no fuese esta misma práctica la que me hubiese conducido a ella. Sólo por medio de estos principios puede determinarse y explicarse la grandiosa manera del poeta griego, al mismo tiempo que hacer justicia a la manera opuesta, adoptada por tantos poetas modernos que quieren rivalizar con el pintor en un punto que necesariamente deben ser vencidos por él.

Hornero sólo pinta acciones progresivas; en cuanto a los cuerpos y a los objetos aislados, no los describe sino en tanto toman parte en dichas acciones, y en general, no los pinta sino con un solo rasgo. ¿Qué tiene, pues, de extraño que ahí donde Hornero pinta no halle el pintor nada o casi nada utilizable, y que sólo halle cosa aprovechable ahí donde el relato reúne una cantidad de cuerpos bellos, colocados en bellas actitudes y en un espacio ventajoso para el arte, aun cuando el poeta pinte en grado mínimo esos cuerpos, esas actitudes o esos lugares? Recórranse uno por uno, fragmento por fragmento, todos los cuadros propuestos por Caylus, y se hallará en cada uno de ellos la prueba de esta observación.

LA DISTINCIÓN DE LAS ARTES

.Gillo Dorf les*

Distinción de las artes por el estudio de sus medios de expresión

Entre tantos métodos ensayados por los estetas y los historiadores del arte para establecer distingos entre las diversas artes, acaso el más puro y aceptable sea el basado en la diversidad de los *"medios" (media)* usados, es decir de los materiales "físicos", genuinos y adecuados de que el artista se ha valido para dar cuerpo y forma a su imagen artística. Hemos visto que los varios, y muy a menudo enmarañados, "sistemas de las bellas artes", como los conocidísimos, anticuados ya, de un Alain, de un Meyer-Greene, de un Souriau, han aportado bien poco. Oír ahora hablar o discurrir acerca de "artes mayores y menores" de "artes puras" y "artes impuras", de artes de primer y segundo grados (¿por qué no de tercero o cuarto?), de artes aplicadas o decorativas, espaciales o temporales, no puede menos de parecemos risible. Por una u otra razón, cualquiera de estas subdivisiones resultará falaz o inapropiada; y será suficiente la "invención" de una nueva forma de arte (como el "móvil" de Calder, el film abstracto, la música electrónica, el plástico con motor de Tinguely, el objeto industrial, o la poesía en forma de pavo real) para destruir toda una compleja e inútil estructuración de géneros y especies. Tratar el arte como si se tratase de mariposas o libélulas, aprisionarlo dentro de clases y familias, como se haría con un coleóptero o un lepidóptero, un nematelminto o un platelminto, ha resultado siempre, a lo sumo, ingenuo e improductivo. Por eso, si la técnica idealista pecó por no tomar en cuenta la "materialidad", la *choseité* de la obra, de la misma manera pecan las estéticas que se entregan a una tediosa clasificación programática para tratar de develar el misterio del arte o catalogar las creaciones del mismo Y sin embargo, es indispensable un análisis de las diversas formas del arte que tome en cuenta sus *media* respectivas, pues éste sería el único modo lícito y honesto de estudiar sus características "so-

* Gillo Dorfles, *El devenir de las artes,* trad de R. Fernández Balbuena, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1963, pp 47-56.

máticas y psíquicas". A veces un color determinado, un sonido, un rumor acaso o incluso el ritmo y la cadencia de una lengua poco conocida, pueden ser la espina que irrita y hace surgir la chispa de la invención, que podría llevar hasta la producción de la obra de arte eficaz. Naturalmente, al decir *médium* o medio expresivo no hago referencia únicamente al material pictórico, plástico o musical, sino también al material "humano", que es, para la danza el cuerpo humano, para el teatro o el canto su voz; que en este caso son materiales constitutivos primarios, más que medios de reproducción o de recreación de la obra.

Si como Dewey afirma, el medio material condiciona, en buena parte al menos, la obra, ese medio podrá ser activo, pero también pasivo, podrá ayudar, pero a la vez podrá obstaculizar la creación, pues se puede convertir en un estorbo siempre que sea empleado en contra de su naturaleza. Es decir, siempre que cualquier arte haga uso de medios que no son los suyos, o que no le son afines.

Necesidad de la "encarnación" del germen artístico

Con frecuencia los estetas han especulado sobre la presunta posibilidad de un arte ideal, nacido en la mente del artista y maduro y logrado antes de su realización extrínseca y material Ni creo, ni me presto a creer en opiniones semejantes, pues nadie podría aportar pruebas de su veracidad Quien quiera que haya tenido la menor familiaridad con la producción artística, sabe la enorme distancia que separa al embrión formal, al momento auroral, a la imagen plástica, musical, poética, de su verdadera realización. Por eso creo que no debe razonarse de arte, sino, tomando en cuenta desde el principio esta limitación y tratando sólo de la obra artística una vez que, plenamente expresada, se hace comunicable al prójimo

Ocurre en efecto, lo hemos dicho en otro lugar, que un "punto de partida", un primer impulso imaginativo, se aloja en nuestra mente y hasta nos parece formado y pronto, pleno de las cualidades de la obra cumplida y expresada; será, sin embargo, una ilusión engañosa; al contacto con la materia física —el cemento que emplea la arquitectura, el mármol, la arcilla, la madera de la escultura, la tela y el color, la palabra misma del lenguaje que hablamos corrientemente— este impulso primitivo se va transformando poco a poco; se aventura en dificultades imprevistas, se simplifica con la "ayuda" —imprevista también— del mismo material que se está elaborando. La producción artística definitiva no sólo será diferente o totalmente opuesta a lo que se había previsto, sino que sus

caracteres pueden ser totalmente diferentes de los que al comenzar la obra presentaba el embrión inicial aparente.

Dicho con otras palabras; es típico de la creación artística, absorber y asimilar algunas "constantes" de la época y la topología, presentes en el mundo exterior, que son precisamente las que dan a la obra el carácter de "comunicabilidad". Y es esto quizá lo que nos permite considerar a la obra de arte como una producción que no es nunca totalmente individual, sino participante de la vida de una época —del *Zeitgeist*—, cualquiera que sea el valor que concedamos a ese "espíritu de época".

Entre los casos más claros que ilustran este hecho podemos considerar el de la arquitectura, arte que en mayor grado que las otras, requiere un proyecto meticuloso y definitivo, y no puede contentarse con quedar en el simple estado inicial de croquis. Podría pensarse que la arquitectura, a diferencia de las otras artes, es susceptible de expresarse plenamente por medio de su proyecto definitivo por el trazado de la planta y el alzado, por proyecciones ortogonales o por medio de un modelo plástico (maqueta) a escala reducida. Pero esto sería un burdo error, pues sabemos sobradamente cuánto difiere frecuentemente un edificio del proyecto que ha servido de punto de partida, por causas múltiples e imprevisibles. Basta citar el ejemplo famoso y bien conocido de la Torre de Pisa, esa obra de arte que, al deslizarse el terreno ha cambiado de manera total la composición del conjunto de la admirable plaza, y que sin duda no sería tal como es sin la intervención benigna o burlona de la suerte.

Pero, aun sin recurrir a extremos como ése, no hay proyecto ni maqueta capaces de ofrecer con seguridad el resultado de la conjunción del componente natural constituido por el paisaje, los materiales, la naturaleza, y la voluntad de edificar más o menos concreta del hombre.

Análogas consideraciones pueden hacerse en torno a la música, pues ésta también posee un lenguaje, cuya sintaxis es lo suficientemente exacta para anticipar al compositor una representación bastante fiel de lo que la ejecución habrá de materializar. El testimonio de muchos amigos músicos nos ha llevado a la convicción de que en muchas ocasiones, el compositor mismo, sólo una vez que la obra ha sido ejecutada, se percata del valor e importancia que tiene el elemento interpretativo, y no sólo por la "traducción al sonido" de la partitura.

La diferencia, pues, entre las distintas artes y la posibilidad de precisarlas, reside en la aparentemente extrínseca realidad fenoménica de las mismas. Si nos resignamos a aceptar la división tradicio-

nal de las artes mayores, lo hacemos porque nos parece inútil, e incluso perjudicial, intenta^ nuevas aventuradas distinciones que, por otra parte, sólo conducirían a oscurecer nuestro razonamiento.

Es muy posible que en todas las épocas se haya dado el predominio de un arte —o de algunas artes— sobre las demás; que en cada periodo histórico se haya configurado un medio expresivo peculiar, pero lo es mucho más confirmar cómo cada arte depende de modo esencial del elemento técnico de que se vale y cómo este elemento puede identificarse casi siempre con el medio expresivo de dicho arte.

Todo color, pues, todo timbre, toda materia plástica, todo gesto, toda palabra, tienen su precisa finalidad, para concurrir a tejer la compleja trama de la obra de arte. Y, precisamente esta envoltura física •—aunque esté aún impregnada de vitalidad creadora y formadora— es la que hace diferentes unas obras de las otras. Ésa sería la justificación del empleo de la madera en lugar del bronce en una determinada escultura, como en determinado trozo sinfónico del uso de la flauta en lugar del oboe, y será precisamente el diverso lustre del mármol pentélico o del de Paros el que convertirá en tan diversos, dentro de su extremado parentesco, dos templos clásicos como el de Sunion y el Partenón, como será la diversidad del color y consistencia del ladrillo la que hará tan diferentes las construcciones Tudor de sus contemporáneas las boloñesas o las de Lubecca. Mas, también esta diversidad de los medios y esa necesidad de los mismos, justifican tantas aparentes "extravagancias" de mucho del arte moderno. ¿Por qué no aceptar la necesidad que sintieron algunos cubistas de recurrir al "collage"?; ¿por qué tachar de mistificación o capricho a los escultores que actualmente emplean láminas de metal (como un Lardera, un Franchino, un Calder) o se sirven de fragmentos de hierro y de chatarra (como un Baldaccini) ? Con gran frecuencia han sido los propios materiales los que han suscitado la obra de arte; y de igual manera que a lo peculiarmente exiguo del bloque de mármol de Carrara debemos lo longilíneo de David de Miguel Ángel, acaso debamos a análogas razones los caracteres de mucho del arte moderno.

Ese peculiar zumbido estridente y dulzarrón de insidiosas y mágicas vibraciones que ha captado la música electrónica, y que sonaba ambiguo la primera vez en nuestros oídos, ciertamente no podría lograrse con otros instrumentos que no fueran los osciladores y generadores de que se valieron los creadores de este nuevo género de música.

Por otra parte, sin alargar los ejemplos, que serían innumerables,

consideremos la poesía, que es el arte más íntimamente ligado a la lengua que hablamos, por lo que parece, el arte menos expuesto a modificaciones rápidas e imprevistas. Sin embargo, la poesía nos demuestra cómo una palabra cualquiera, al trasmutarse de simple vocablo "semántico" en vocablo poético, tiene necesidad de tornarse en "medio expresivo", medio integrado por una parte de sonoridad, otra de semanticidad, y otra de sintactismo, que constituyan el principio formativo literario. Esto explica por qué la poesía actual debe servirse del lenguaje de hoy y no del de ayer; también el por qué de su necesidad tan frecuente de apropiarse vocablos extranjeros, científicos, técnicos, y hasta publicitarios, que sen necesarias contribuciones para la constitución de un vehículo más complejo y con mayor plenitud.

El "principio de asimilación": el arte no debe traicionar su medio expresivo

El examen de los "materiales constructivos" de las diferentes artes, nos lleva a otra consecuencia obvia: la de que cada una de ellas, en mayor o menor grado, debe estar ligada a su propio "lenguaje", y no debe tomarlo prestado de las artes hermanas.

Naturalmente, al disertar acerca del arte ha de desecharse todo canon inflexible. Creo, sin embargo, que un examen desapasionado de la evolución del arte a través de los siglos, muestra que cada una de las veces que el arte ha "traicionado su medio" ha estado a punto de corromperse, o al menos, de perder su autonomía y su pure/a

Los ejemplos son múltiples y podría hablarse de cierto tipo de arquitectura que al perder sus cualidades estructurales y constructivas más típicas, se ha envuelto en superfluas eflorescencias plásticas que han acabado por asfixiarla: basta recordar lo que ocurrió cuando de la grandiosa línea barroca se pasó al ampuloso y "escultórico" friso del rococó; o cuando en época más reciente, Sullivan y Gaudí, en vez de limitarse a dar sentido plástico a la línea arquitectónica insertaron el lenguaje escultórico en la decoración de sus edificios. No se trata con esto de querer restar valor y belleza a las estatuas-columnas de Chartres, por ejemplo, por el hecho de que en ellas se haya empleado la escultura como medio plástico arquitectónico, ni queremos negar la importancia del color en las antiguas estatuas griegas y etruscas o en las de Niño Pisano en el siglo xiv por el solo hecho de que en ellas se han utilizado elementos "pictóricos" Pero creo que, al menos en este punto, es posible estar de acuerdo con Susanne Langer cuando sostiene —basada en el principio que

define como de "asimilación"—, que es posible admitir una especie de absorción de los elementos de un arte por el lenguaje de otro

Y así ocurre en el tan debatido caso de las palabras "revestidas" de sonido en la ópera lírica y, en general, en los *Heder*, en este caso las palabras no son ya ni poesía ni prosa, sino que han de ser consideradas como elementos auténticamente musicales. La palabra, una vez que forma parte de una composición musical, pierde toda función "discursiva" y se transforma en un factor sonoro preciso, y como tal, su función es la misma de los otros sonidos, es decir, la creación de lo que es "ilusión primaria" de la música, o sea, la creación de un "tiempo virtual". En términos más sencillos, diríamos que las palabras que se incluyen en un contexto musical, *aun cuando* no lleguen a perder del todo su carácter discursivo (¿cómo negar el valor semántico de la palabra en un *siengspiel* de Mozart?) en cierto sentido sirven para acrecentar la "sonoridad" musical misma.

Veremos en el capítulo referente a la música el valor que puede llegar a tomar la palabra hablada además del de "la palabra cantada" dentro del drama musical, precisamente por su peculiar sonoridad. No estoy, por lo tanto, de acuerdo con Susanne Langer cuando afirma que no tiene importancia "comprender" el significado de las palabras para gustar de la ópera que se está escuchando; sí estoy de acuerdo, en cambio, en que sería preferible con mucho mantener lo hablado o cantado en la ópera en la lengua original en que fue escrito (aunque muchos no entienden lo que oyen), siempre que esas palabras sean las que suscitan en el oyente la emoción de la composición lírica, puesto que muy a menudo la "bondad" de esa composición es debida precisamente al connubio y a la osmosis que se verifica entre determinado sonido musical y determinado sonido verbal o poético (recuérdense las poesías de Mörike o de Goethe con música de Wolf, las de Louys con las de Debussy, o las de Rilke con la música de Webern). Si el "principio de asimilación" es a menudo un medio bastante idóneo para justificar muchas intromisiones indispensables de unas artes en las otras (son de lo más significativo los ejemplos de la escultura asociada a la arquitectura o la palabra cantada) no es posible desconocer que esas intromisiones de lenguajes diferentes —o mejor dicho, el hecho de que un arte se "exprese con expresiones primitivas de otro"— puede ser pernicioso y signo de debilidad y decadencia.

Si se piensa en la pintura, arte decididamente "abstracto", pues, que busca dar una representación de la realidad objetiva que en casi todas las épocas tiene un sentido traslaticio y simbólico, cuando

se convierte en hiper-realista, anecdótica y de hecho naturalista (como ocurrió con ciertas obras del siglo pasado y como ocurre con bastante frecuencia todavía con bastantes de las actuales de algunos pintores "de la realidad") la pintura, entonces, trata de sustituir la narración —de hecho prosa política—, se convierte en medio literario, y pierde, por lo tanto, su mejor carácter de abstracción y de simbolismo.

Un fenómeno análogo y contrario es el que se presenta en mucha de la poesía del siglo xtx, que creyó posible sustituir la imaginativa poética con una especie de imaginación figurativa: de lo que son palmarios ejemplos la escuela *simbolista* francesa y el *imaginismo* anglosajón. Y lo mismo ocurrió cuando la poesía se entregó de preferencia al juego sonoro, antes que a las artes visuales, imitando la onomatopeya y la musicalidad de ciertos vocablos; con lo que perdió su mejor carácter de arte verbal, en un juego vano de solicitaciones auditivas. Los ejemplos podrían continuarse y multiplicarse.

Un caso reciente, pero por eso tanto más importante, es el del cinematógrafo que antes que perseguir la propia autonomía lingüística, quiere recurrir a medios y efectos de otras artes: eso es lo que constituye el equívoco del "cinematógrafo como arte figurativo" del que se han dado bastantes ejemplos, algunos de gran categoría, pero que sin duda no representan la explotación correcta de esta nueva técnica, puesto que respecto a este arte último debiéramos poder hablar de "lenguaje fílmico" diferenciándolo de los factores figurativo, musical, literario, de los que también y con tanta frecuencia se sirve el cine. Algunas de las grandes películas (como las de Dreyer) abundan en elementos pictórico-figurativos y por eso, aunque de alto sentido dramático, apenas poseen poder comunicativo. En el momento oportuno hemos de ver cuan erróneo es tratar de convertir en "fílmica" una obra pictórica prestándole un sentido dinámico e insertándola en la "secuencia" cinematográfica, como se ha hecho repetidas veces en los llamados "films de arte"; forzando en tales casos a la pintura a asumir los caracteres de un medio que le es extraño y al que se adapta mal.

Es posible, por consiguiente, afirmar que —siempre que un arte absorbe y asimila el medio de otro, haciendo uso de ese medio cual si le fuera propio— logra por el "principio de asimilación" citado, apropiarse de él, e integrarlo; pero cuando en lugar de ello trata de "imitar" un lenguaje ajeno o fuerza al propio a expresarse como aquél, no logrará otra cosa que llegar a resultados dudosos y con frecuencia perjudiciales.

LITERATURA EN PUREZA Y LITERATURA ANCILAR

Alfonso Reyes*

Algunas convenciones previas

Pasamos ahora a proponer algunas convenciones previas de vocabulario.

a) *Literatura.* Para denominar aquella esencia que buscaba Aristóteles, no podemos seguir usando hoy del término "poesía". En efecto, aun prescindiendo de que la poesía se exprese en verso o en prosa, hoy tendemos a aplicar el término "poesía" sólo a ciertas obras literarias: aquéllas que ofrecen una "temperatura" de ánimo que no se encuentra en obras de carácter más discursivo. Conservamos, pues, el término corriente "literatura", seguros de que a nadie perturba el origen etimológico de la palabra, la limitación a la "letra" o carácter escrito, y de que todos saben que la literatura es tan oral como escrita. En rigor, oral por esencia (y no sólo por origen genérico), puesto que el carácter gráfico se refiere a la palabra hablada y en ella cobra su sentido, y la palabra sólo es escrita por accidente, para ayuda de la memoria. No puede confundirse la música que suena con la impresión de una partitura. Esto, independientemente de que el hábito de la letra escrita refluya después sobre las modalidades literarias, a través de varias representaciones psicológicas (yisual, muscular, etcétera), y aun a través de las comodidades materiales que le procura (puntuación, etcétera).

b) *Poesía.* Conservamos el término corriente "poesía" para la obra literaria de cierta "temperatura", en verso o en prosa. Y no necesitamos ahondar por ahora en la distinción de la poesía y la no-poesía, dentro ya de la literatura.

c) *Poética.* Este sustantivo no significará para nosotros, como para los contemporáneos del *Symposio,* el arte aplicable a todo género de creación. Pero tampoco significará, como para los modernos, el arte aplicable a la sola poesía (y singularmente a la poesía en verso). Sino que será el arte aplicable a toda ejecución verbal,

* Alfonso Reyes, *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria* (apartados 9-13 del cap. i), El Colegio de México, México, D. F., 1944, pp. 23-29.

Literatura en pureza y literatura ancilar

Todos admiten que la literatura es un ejercicio mental que se reduce a: a) una manera de expresar; *b)* asuntos de cierta índole. Sin cierta expresión no hay literatura, sino materiales para la literatura. Sin cierta índole de asuntos no hay literatura en pureza, sino literatura aplicada a asuntos ajenos, literatura como servicio o ancilar. En el primer caso —drama, novela o poema— la expresión agota en sí misma su objeto. En el segundo —historia con aderezo retórico, ciencia en forma amena, filosofía en bombonera, sermón u homilía religiosa— la expresión literaria sirve de vehículo a un contenido y a un fin no literarios (n, 14, 15; m, 24; vn, 9-3'). En el siguiente capítulo veremos los acarreos ancilares que la literatura en pureza puede llevar consigo, o los bostezos y entreactos y hasta maneras literarias que a veces se permite la obra no literaria.

La manera de expresión aparece determinada por la intención y por el asunto de la obra. La intención es una postura, o mejor un rumbo psicológico que más adelante se analiza (n, 10 y *ss.*; ni y *ss.).* El asunto, para la literatura propiamente tal, se refiere a la experiencia pura, a la general experiencia humana; y para la no-literatura, según el caso, a conocimientos especiales (más o menos: tópica común, o tópica específica en Aristóteles). La literatura expresa al hombre en cuanto es humano. La no-literatura, en cuanto es teólogo, filósofo, cientista, historiador, estadista, político, técnico, etcétera.

Se han deslizado aquí dos conceptos que requieren cierta aclaración: el concepto de lo humano y el de lo puro en la literatura.

Aclaración sobre lo humano

El filósofo ha puesto en circulación la metáfora: "deshumanización del arte", para describir de un rasgo magistral ciertos caracteres de la estética contemporánea. El recuerdo de esta brillante fórmula no debe preocuparnos ni confundirnos. Hemos dicho que, a diferencia de la no-literatura, la literatura recoge la experiencia pura de lo humano. No hay contradicción con lo "deshumano" de que habla Ortega y Gasset. En el sentido que él da a la palabra, la literatura puede aparecer deshumanizada; no por eso pierde la calidad de puramente humana que, en otro sentido, le asignamos. Todo está en el valor convencional que se atribuye a las denominaciones. Para nosotros, lo humano puro se reduce a la experiencia común a todos los hombres, por oposición a la experiencia limitada de ciertos conocimientos específicos: los términos se oponen como el

agua que se bebe al agua que se analiza químicamente. Cuando se dice: "deshumanización del arte", lo deshumano se opone más bien a lo sentimental inmediato o mediocre. El arte llamado deshumano más bien busca la emoción de la inteligencia y de la sensibilidad afinada, y a esto se llamó deshumanización a falta de un equivalente mejor de "desentimentación". Y hasta pudiera añadirse que tal arte deshumanizado, quintaesenciado en suma, por lo mismo que apela más directamente a la inteligencia o a la sensibilidad excelsa, y procura huir del bajo "chantaje" o fraude sentimental fundado en estímulos biológicos, es más característicamente humano. Y si no se le llamó "inhumano", es porque este término envuelve precisamente connotaciones sentimentales, en tanto que "deshumano" evoca una idea ajena al plano sentimental. Véase cómo todo depende del valor relativo que se asigne a las denominaciones: en cierto sentido, el hombre no puede hacer nada deshumano ni inhumano, pero sí lo puede, y a veces es lo único que puede, en otro sentido. El crimen es inhumano, pero es también humano. Es inhumano el juez que sentencia equivocadamente, pero también errar es de humanos. Es deshumano considerar, con De Quincey, el asesinato como una de las bellas artes, pero es un tipo de humorismo humano. Para Bergson, lo cómico se define por una suspensión voluntaria de la simpatía, y esta nota cómica cubre —de modo más o menos visible— buena parte de la estética deshumanizada. El resto lo cubre la nota intelectual, que lleva también un sabor de crueldad oculta. Es deshumano que el poeta se entregue a jugar con las palabras, prescindiendo de la naturaleza sentimental de los hechos que mienta; pero, al mismo tiempo, es humano. La especialización exacerbada en el puro placer verbal —extremo agudo del deleite técnico— no por ser extrema es menos humana. Y en cuanto significa ya la expresión de una experiencia específica, es la orilla por donde la función literaria se desvirtúa en función de mera ingeniosidad lingüística.

Desde luego, las especies que maneja la no-literatura, así sean las matemáticas, son tan humanas como las que la literatura maneja; pero, además, son especiales. No brotan del hombre desnudo, o en su esencial naturaleza de hombre, sino del hombre revestido de conocimientos determinados, aunque éstos no lleguen al "saber crítico". La intención de la obra, en uno y en otro caso, es diferente (II. 5).

Todo esto se reduce a decir: /<" Que lo humano es una noción antropológica de que el hombre, por definición, no puede escapar; y lo "deshumano" es una denominación convencional para cierta

modalidad de lo humano. 2º Que lo humano abarca tanto la experiencia pura como la específica, pero en la primera radica la literatura y en la segunda la no-literatura.

Aclaración sobre lo puro

Hemos hablado de literatura en pureza y de literatura ancilar. La literatura en pureza no debe confundirse con la tan traída y llevada noción de "poesía pura". Ante todo, porque la poesía sólo es una parte de la literatura; en seguida, porque la poesía pura sólo es una parte de la poesía: una cumbre si se quiere, pero no toda la montaña. Ápice heroico de la lírica, la poesía pura ni siquiera pudo ser definida con precisión, lo cual en nada merma la autenticidad del fenómeno. Sus teóricos casi acaban por decirnos que es como una forma neumática, como un choque eléctrico tan intenso como vacío. Tales descripciones recuerdan singularmente aquel callejón sin salida de los tratadistas de otro siglo: el hermoso "no sé qué" de Feijóo.

Subrepticiamente, los teóricos de la poesía pura parecen suavemente empujados hacia un propósito preceptivo. Quien los lea de prisa, se figurará que intentan imponer una norma sobre lo que debe ser la poesía, puesto que dibujan la forma poética que consideran como la más excelsa. También cuando Ortega y Gasset dio testimonio de cierta evolución del arte, algunos se figuraron indebidamente que preconizaba el arte deshumano. La sola cautela ante cualquiera invasión preceptiva bastaría para precavernos aquí contra un concepto de la pureza que no acepta la literatura tal como es sino como algunos suponen que debiera ser. Pues aquí no hacemos preceptiva, sino teoría.

Por otra parte, si nuestro análisis se limitara a la poesía pura, nos quedaría en la probeta una sola gotita de agua, diáfana y radiosa, pero insuficiente para las abundantes manipulaciones a que hemos de entregarnos. Tenemos, pues, que explicar nuestra noción, nada com[...]metedora, de la literatura en pureza. Esto nos conduce a una v[...]lo literario más extensa todavía que la misma literatura.

[...]literatura

[...]rcicio de la mente anterior, en principio, a la [...] cristalizar en literatura. El mismo viento [...] ya empuja la barca de la verdadera [...]rcas, o bien se mantiene en un estado [...]los literatos, no sólo los creadores [...]era literariamente sin saberlo.

Todos disfrutan de esta atmósfera. Cuando ella precipita en literatura, tenemos la literatura en pureza, cualesquiera sean los acarreos extraños que esta precipitación recoja a su paso. Cuando el viento empuja otras barcas, cuando lo literario se vierte sobre otras corrientes del espíritu, tenemos la literatura ancilar. Pronto veremos que este proceso ancilar de la literatura queda sumergido a su vez en un proceso más amplio: la función ancilar, la cual puede ser literaria o no literaria. Tal es la sencilla imagen de la literatura en pureza.

Para apreciarla, y antes de confrontar la literatura con la no-literatura, tenemos que emprender una decantación previa que separe el líquido del depósito. Nuestro objeto será reconocer el líquido como tal líquido y el depósito, como tal depósito, pero en manera alguna negar el derecho, y menos la existencia, de las distintas mezclas. Para distinguir rectamente, en la literatura, la agencia pura o sustantiva de la adjetiva o ancilar, estudiaremos la función ancilar. Hecha la levigación, más de una vez volveremos a remover los pozos, que nos servirán como reactivos para la expresión de ciertas virtudes implícitas (n, 10 y *ss.).* Y ya familiarizados con la función ancilar, nos encontraremos armados para confrontar la literatura con los otros rumbos teóricos del espíritu.

LA POESÍA Y LA PROSA

Jean-Paul Sartre*

El escritor trabaja con significados. Y todavía hay que distinguir: el imperio de los signos es la prosa; la poesía está en el lado de la pintura, la escultura y la música. Se me reprocha que la detesto, la prueba está, dicen, en que *Los tiempos modernos* publican muy pocos poemas. Esa es, por el contrario, la prueba de nuestra afición por ella Para convencerse, basta echar un vistazo a la producción contemporánea. Los críticos dicen triunfalmente: "Por lo menos, no puede usted ni soñar en comprometerla." En efecto. Pero, ¿por qué iba a querer comprometerla? ¿Porque se sirve de palabras como la prosa? Pero no se sirve de la misma manera. Y hasta no *se sirve* en modo alguno; yo diría más bien que las sirve. Los poetas son hombres que se niegan a *utilizar* el lenguaje. Ahora bien, como es en y por el lenguaje, concebido como una especie de instrumento, la manera en que se busca la verdad, no hay que imaginarse que los poetas traten de discernir lo verdadero y exponerlo. No sueñan tampoco en *nombrar* al mundo y, verdaderamente, no nombran nada, pues la nominación supone un perpetuo sacrificio del nombre al objeto nombrado o, hablando como Hegel, el nombre se revela como lo inesencial delante de la cosa, que es lo esencial. Los poetas no hablan; tampoco se callan: es otra cosa. Se ha dicho que- querían destruir el verbo con acoplamientos monstruosos, pero es falso, pues sería necesario entonces que se hubiesen lanzado ya en medio del lenguaje utilitario y tratasen de retirar de él las palabras por pequeños grupos singulares, como, por ejemplo, "caballo" y "manteca", escribiendo ""aballo de manteca". Aparte de que una empresa así reclamaría un tiempo infinito, no es concebible que se pueda estar a la vez considerando las palabras como utensilios y pensando en quitarles su "utensilidad". En realidad, el poeta se ha retirado de golpe del lenguaje-instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y *UQ* como signos. Porque la ambigüedad del signo supone que se pueda a vo-

* **Jean-Paul Sartre, *¿Qué*** *es la literatura?,* **Ed** Losada, **Buenos Aires, 1950, pp 49-55.**

luntad atravesarlo como un cristal y perseguir más allá a la cosa significada o volver la vista hacia su *realidad* y considerarlo como objeto. El hombre que habla está más allá de las palabras, cerca del objeto; el poeta está más aquí. Para el primero, las palabras están domesticadas; para el segundo, continúan en estado salvaje Para aquél, son convenciones útiles, instrumentos que se gastan poco a poco y de los que uno se desprende cuando jano sirven; para el segundo, son cosas naturales que crecen naturalmente sobre la tierra, como la hierba y los árboles.

Pero, si el poeta se detiene en las palabras, como el pintor en los colores y el músico en los sonidos, esto no quiere decir que las palabras bayan perdido todo significado a sus ojos; sólo el significado puede dar a las palabras su unidad verbal: sin él, las palabras se desharían en sonidos o trazos de pluma. Pero el significado también se hace natural; ya no es la meta siempre fuera de alcance y siempre buscada por la trascendencia humana; es la propiedad de cada término, análoga a la expresión de un rostro, al leve sentido triste o alegre de los sonidos y los colores. Vaciado en la palabra, absorbido por su sonoridad o por su aspecto visual, espesado, degradado, es también cosa, increada, eterna; para el poeta, el lenguaje es una estructura del mundo exterior. El que habla está *situado* en el lenguaje, cercado por las palabras; éstas son las prolongaciones de sus sentidos, sus pinzas, sus antenas, sus lentes; ese hombre las maneja desde dentro, las siente como siente su cuerpo, está rodeado de un cuerpo verbal del que apenas tiene conciencia y que extiende su acción por el mundo. El poeta está fuera del lenguaje, ve las palabras al revés, como si no perteneciera a la condición humana y, viniendo hacia los hombres, encontrara en primer lugar la palabra como una barrera. En lugar de conocer primeramente las cosas por sus nombres, parece que tiene primeramente un contacto silencioso con ellas, ya que volviéndose hacia esta otra especie de cosas que son para él las palabras, tocándolas, palpándolas, descubre en ellas una pequeña luminosidad propia y afinidades particulares con la tierra, el cielo, el agua y todas las cosas creadas Incapaz de servirse de la palabra como *signo* de un aspecto del mundo, ve en ella la imagen de uno de estos aspectos Y la imagen verbal que elige por su parecido con el sauce o el fresno no es necesariamente la palabra que nosotros utilizamos para designar estos objetos. Gomo está ya fuera, en lugar de que las palabras sean para él indicadores que le Saquen de sí mismo, que le pongan en medio de las cosas, las considera una trampa para atrapar una realidad evasiva; en pocas palabras, todo el lenguaje es para él el espejo del mundo El resultado

es que se operan importantes cambios en la economía interna de las palabras. Su sonoridad, su longitud, sus desinencias masculinas o femeninas y su aspecto visual le forman un rostro de carne que *representa* el significado más que lo expresa. Inversamente, como el significado está *realizado,* el aspecto físico de la palabra se refleja en él y le permite que funcione a su vez como imagen del cuerpo verbal. También como su signo, pues el significado ha perdido su preeminencia y, como las palabras son increadas como las cosas, el poeta no sabe si aquéllas existen por éstas o éstas por aquéllas. De este modo se establece entre la palabra y la cosa significada una doble relación recíproca de parecido mágico y de significación. Y, como el poeta no *utiliza* la palabra, no elige entre las diversas acepciones y cada una de ellas, en lugar de parecerle una función autónoma, se le entrega como una cualidad material que se funde ante su vista como las otras acepciones. Así, en cada palabra, por el solo efecto de la *actitud* poética, realiza las metáforas en las que soñaba Picasso cuando deseaba hacer una caja de fósforos que fuera toda ella un murciélago sin dejar de ser una caja de *fósforos. Florence* —Florencia—, es ciudad, flor y mujer y es también ciudad-flor, ciudad-mujer y muchacha-flor. Y el extraño objeto que se muestra así posee la liquidez del río —*fleuve*—, y el dulce ardor leonado del oro —*or*—, y , para terminar, se abandona con decencia —*'décence*—, y prolonga indefinidamente, por medio del debilitamiento continuo de la *e* muda, su sereno regocijo saturado de reservas. A esto ha de añadirse el esfuerzo insidioso de la biografía. Para mí, Florence es también cierta mujer, una actriz norteamericana que actuaba en las películas mudas de mi infancia y de la que he olvidado todo, salvo que era larga como un guante de baile, que siempre estaba un poco cansada y era casta, que siempre representaba papeles de esposa incomprendida y que se llamaba Florence y yo la amaba. Porque la palabra, que arranca al prosista de sí mismo y lo lanza al mundo, devuelve al poeta, como un espejo, su propia imagen. Esto es lo que justifica la doble empresa de Leiris, quien, por un lado, en su *Glossaire,* trata de dar a ciertas palabras una *definición poética,* es decir, que sea por sí misma una síntesis de implicaciones recíprocas entre el cuerpo sonoro y el alma verbal y, por otro, en una obra todavía inédita, se lanza a la busca del tiempo perdido, tomando como guías ciertas palabras especialmente cargadas para él de valor efectivo. Así, pues, la palabra poética es un microcosmos. La crisis del lenguaje que se produjo a comienzos del siglo fue una crisis poética. Sean cuales sean los factores sociales e históricos que la produjeron, esta crisis se manifi-

festó por accesos de despersonalización del escritor ante las palabras No sabía servirse de ellas y, según la célebre fórmula de Bergson, sólo las reconocía a medias; se acercaba a ellas con una sensación de extrañeza verdaderamente fructuosa; ya no le pertenecían, ya no eran él, pero, en esos espejos desconocidos, se reflejaban el cielo, la tierra y la propia vida. Y, finalmente, se convertían en las cosas mismas o, mejor dicho, en el corazón negro de las cosas. Y, cuando el poeta pone juntos varios de estos microcosmos, actúa como el pintor que reúne sus colores en el lienzo; se diría que el poeta está componiendo una frase, pero esto no es más que apariencia; está creando un objeto. Las palabras-cosas se agrupan por asociaciones mágicas de conveniencia e inconveniencia, como los colores y los sonidos; se atraen, se rechazan, se *queman,* y su asociación compone la verdadera unidad poética que es la *frase-objeto.* Con más frecuencia todavía, el poeta tiene primeramente en el espíritu el esquema de la frase y las palabras siguen. Pero este esquema no tiene nada de común con eso que llaman ordinariamente un esquema verbal: no preside la construcción de un significado. Se acercaría más bien al proyecto creador por el que Picasso predetermina en el espacio, antes incluso de tocar su pincel, esa *cosa* que se convertirá en un saltimbanqui o un arlequín.

Fuir, là-bais fuir, je sens que des oiseaux sont ivres,
*Mais ó mon coeur entenas le chant des matelots**

Este *mais,* que se levanta como un monolito en los lindes de la frase, no enlaza el último verso con el precedente. Le procura cierto matiz reservado, una "altanería" que penetra en todas partes. Del mismo modo, ciertos poemas comienzan por "y". Esta conjunción ya no es para el espíritu la señal de una operación que ha de efectuarse: se extiende por todo el párrafo para darle la cualidad absoluta de una continuación. Para el poeta, la frase tiene una tonalidad, un gusto; el poeta saborea en ella, por sí mismos, los sabores irritantes de la objeción, la reserva, la disyunción; los lleva a lo absoluto y hace de ellos propiedades reales de la frase; ésta se convierte en todas sus partes en objeción, sin ser objeción *a* nada preciso. Volvemos a encontrar aquí esas relaciones de implicación recíproca que señaláramos hace un momento entre la palabra poética y'su sentido: el -conjunto de las palabras elegidas funciona

* Huir, huir allá, advierto que hay pájaros borrachos,
Pero, oh, corazón mío, oye el canto de los marineros. N. del T.

como *imagen* del matiz interrogativo o restrictivo e, inversamente, la interrogación es imagen del conjunto verbal que delimita.

Como en estos versos admirables:

> *O saisons! O châteaux!*
> *Quelle ame est sans défaut?**

A nadie se interroga ni nadie interroga: el poeta está ausente. La interrogación no tiene respuesta o, mejor dicho, es su propia respuesta. ¿Es, pues, una falsa interrogación? Pero sería absurdo creer que Rimbaud ha "querido decir": todos tienen sus defectos. Como decía Breton de Saint-Pol Roux: "Si hubiese querido decirlo, lo hubiera dicho." Y tampoco ha *querido decir* otra cosa. Ha formulado una interrogación absoluta; ha otorgado a la hermosa palabra alma una existencia interrogativa. He aquí la interrogación convertida en cosa, como la angustia del Tintoreto se había convertido en cielo amarillo. Ya no es una significación; es una sustancia; está vista desde fuera y Rimbaud nos invita a verla desde fuera con él; su extrañeza procede de que nosotros nos colocamos para considerarla del otro lado de la condición humana, del lado de Dios.

Si las cosas son así, se comprenderá fácilmente qué tontería sería reclamar un compromiso poético. Indudablemente, la emoción, la pasión misma —y ¿por qué no la cólera, la indignación social o el odio político?—, participan en el origen del poema. Pero no se *expresan* en él, como en un libelo o una profesión de fe. A medida que el prosista expone sus sentimientos, los esclarece; en el poeta, sucede lo contrario: si vuelca sus pasiones en su poema, deja de reconocerlas; las palabras se apoderan de ellas, se empapan con ellas y las metamorfosean; no las significan, ni siquiera a los ojos del autor. La emoción se ha convertido en cosa y tiene ahora la opacidad de las cosas; está nublada por las propiedades ambiguas de los vocablos en los que la han encerrado. Y, sobre todo, hay siempre mucho más, en cada frase, en cada verso, como hay en ese cielo amarillo encima del Gólgota más que una simple angustia. La palabra, la frase-cosa, inagotables como cosas, desbordan por todas partes el sentimiento que las ha suscitado. ¿Cómo cabe esperar que se provocará la indignación o el entusiasmo político del lector cuando precisamente se le retira de la condición humana y se

* ¡ Oh, estaciones! ¡ Oh castillos!
¿Qué alma no tiene defectos?

le invita a examinar, con los ojos de Dios, el lenguaje al revés? Se me dirá: "Se olvida usted de los poetas de la Resistencia. Se olvida usted de Pierre Emmanuel." ¡No, no! Iba precisamente a citarlo en mi apoyo.

Pero el que un poeta tenga prohibido el comprometerse, ¿es motivo para que el prosista quede dispensado de hacerlo? ¿Qué hay de común entre los dos? El prosista escribe, es verdad, y el poeta escribe también. Pero entre los dos actos de escribir no hay de común más que el movimiento de la mano que traza las letras. En lo demás, sus universos no tienen comunicación entre sí y lo que vale para el uno no vale para el otro. La prosa es utilitaria por esencia: definiría muy a gusto al prosista como hombre que *se sirve* de las palabras. El señor Jourdain hacía prosa para pedir sus zapatillas y Hitler para declarar la guerra a Polonia. El escritor es un *hablador:* señala, demuestra, ordena, niega, interpela, suplica, insulta, persuade, insinúa. Si lo hace huecamente, no se convierte en poeta por eso: es un prosista que habla para no decir nada. Hemos visto ya bastante el lenguaje al revés; conviene ahora que lo miremos al derecho.

El arte de la prosa se ejerce sobre el discurso-y su materia es naturalmente significativa; es decir, las palabras no son, desde luego, objetos, sino designaciones de objetos. No se trata, desde luego, de saber si agradan o desagradan en sí mismas, sino si indican correctamente cierta cosa del mundo o cierta noción. Así, nos sucede a menudo que estamos en posesión de cierta idea que nos ha sido enseñada con palabras, sin que podamos recordar ni uno solo de los vocablos con que la idea nos ha sido transmitida. La prosa es ante todo una actitud del espíritu: hay prosa cuando, para hablar como Valéry, la palabra pasa a través de nuestra mirada como el sol a través del cristal. Cuando se está en peligro o en una situación difícil, se agarra cualquier cosa que se tenga a mano. Pasado el peligro, no nos acordamos ya si se trataba de un martillo o un leño. Y, por otra parte, nunca lo hemos sabido: nos hacía falta una prolongación de nuestro cuerpo, un medio de extender la mano hasta la rama más alta; era un sexto dedo, una tercera pierna; en pocas palabras, una pura función que nos habíamos asimilado. Así pasa con el lenguaje: es nuestro caparazón y nuestras antenas; nos protege de los demás y nos dice qué son; es una prolongación de nuestros sentidos. Estamos en el lenguaje como en nuestro cuerpo; lo *sentimos* espontáneamente al pasarlo cuando nos dirigimos a otros fines, como sentimos nuestras manos y nuestros pies; cuando lo emplea otro, lo percibimos como percibimos los miembros de los demás. Hay la pa-

labra vivido y la palabra encontrado. Pero, en los dos casos, es durante alguna empresa, sea de mí sobre los otros o de los otros sobre mí. La palabra es cierto momento determinado de la acción y no se comprende fuera de ella. Ciertos afásicos han perdido la posibilidad de actuar, de comprender las situaciones, de tener relaciones normales con el otro sexo. En el seno de esta apraxia, la destrucción del lenguaje parece únicamente el derrumbamiento de una de las estructuras: la más fina y más aparente. Y, si la prosa no es nunca más que el instrumento privilegiado de una determinada empresa, si sólo corresponde al poeta contemplar las palabras de modo desinteresado, existe el derecho de preguntar inmediatamente al prosista: ¿con qué finalidad escribes? ¿En qué empresa estás metido y por qué necesita esa empresa recurrir a la escritura? Y esta empresa, en ningún caso, puede tener por fin la pura contemplación. Porque la intuición es silencio y el fin del lenguaje es comunicarse.

POESÍA Y COMUNICACIÓN

Thomas S. Eliot*

La facultad crítica operando *en* poesía, el esfuerzo crítico que se lleva a cabo al escribirla, se adelanta siempre a la facultad crítica operando *sobre* poesía, sea propia o ajena. Sólo quiero afirmar que existe una xelación significativa entre la mejor poesía y la mejor crítica del mismo periodo. La épocs de la crítica es también la época de la poesía crítica. Guando digo de la poesía moderna que es extremadamente crítica quiero significar que el poeta contemporáneo, si es algo más que un mero hacedor de versos amables, se ve forzado a plantearse cuestiones tales como ¿para qué sirve la poesía?; no simplemente: ¿qué es lo que voy a decir?, sino más bien ¿cómo y a quién se lo voy a decir? Tenemos que comunicar —si es que se trata de comunicación— una experiencia que no es una experiencia en el sentido ordinario porque puede existir meramente en la expresión, como un resultado de numerosas experiencias personales ordenadas de un modo acaso muy distinto al modo de valoración en la vida práctica. Si la poesía es una forma de "comunicación", lo que se comunica es el poema mismo y sólo incidentalmente la experiencia y el pensamiento que se han vertido en él El poema tiene una existencia que está entre el poeta y el lector, una realidad que no es simplemente la realidad de lo que el escritor está tratando de expresar, o de su experiencia al escribir el poema, o de la experiencia del lector o del escritor como lector. Consecuentemente, el problema de lo que un poema "significa" es mucho más difícil de lo que a primera vista parece. Si cierto poema mío, *Miércoles de ceniza,* se reedita alguna vez pienso encabezarlo con unos versos del *Don Juan* de Byron:

Some have accused me of a stränge design
  Against the creed and moráis of this land,
And trace it in this poem, every line.
  I don't pretend that I 'quite understand

* T. S- EHot, *Función de ¡a poesía y función de la crítiee,* trad. de J. Gil de Biedma, Seix Barral, Barcelona, 1955, pp. 43-45.

My own meaning when I would be *very* fine;
But the fact is that I have nothing planned
Except perhaps to be a moment merry , . .*

Hay una sana advertencia crítica de estos versos. Un poema no es lo que el poeta se propuso ni lo que el lector concibe, ni su función queda por completo restringida a la que el autor se proponía o a la que realmente cumple cerca de los lectores. Aunque la cantidad y la calidad del placer que una obra de arte ha proporcionado desde que fue creada no es irrelevante, no la juzgamos a esa luz; lo mismo que no nos preguntamos, tras conmovernos hondamente con la contemplación de una obra arquitectónica o la audición de una pieza musical, ¿ qué provecho he sacado de este templo, o de esta música? En un sentido, la cuestión implicada en la expresión "la utilidad de la poesía" es tonta; pero tiene otro sentido también. Aparte la variedad de funciones que los poetas han asignado a su arte, con más o menos éxito, con designios de instrucción o de persuasión, no hay duda de que todo poeta desea dar placer, entretener y divertir a la gente, y normalmente se alegrará si la cantidad de personas que disfrutan de esa diversión es lo más extensa y heterogénea posible. El poeta que restringe deliberadamente su público mediante la elección de un estilo o de un tema determinado constituye un caso especial que requiere explicación y excusa, pero dudo que este caso se presente alguna vez. Una cosa es escribir en un estilo que es ya popular y otra esperar que nuestra obra llegue eventualmente a serlo. Desde un punto de vista el poeta aspira a la condición del actor de variedades: incapaz de alterar su mercancía para adaptarse al gusto dominante, si es que alguno hay, desea naturalmente una sociedad en la que pueda llegar a ser popular y en la que sus talentos sean empleados lo mejor posible. Está, pues, vitalmente interesado en la función de la poesía.

* Algunos me han acusado de un extraño designio / contra el credo y la moral de este país, / lo rastrean en cada verso de este poema. / No pretendo entender del todo / lo que digo cuando intento ser *muy* sutil; / pero la verdad es que no me propuse nada / o acaso sólo bromear un rato.

EMOCIÓN Y LÓGICA EN LA POESÍA

Antonio Machado*

La poesía emplea dos clases de imágenes, que se engendran en dos zonas diferentes del espíritu del poeta: imágenes que expresan conceptos y no pueden tener sino una significación lógica, e imágenes que expresan intuiciones, y su valor es preponderantemente emotivo. A veces pueden revestir el mismo indumento verbal, pero, a pesar de ello, sólo un análisis grosero suele confundirlas. La intención del poeta, que es preciso descubrir y señalar, las hace radicalmente distintas. *El prado verde y el cielo azul* pueden ser prado y cielo que contempla un niño con ojos maravillados, imágenes estremecidas por una emotividad singular, y algo que nada tiene que ver con eso: dos imágenes genéticas, que envuelven dos definiciones del cielo y del prado y que, si por su calidad de imágenes hablan todavía, aunque débilmente, a la intuición, su objeto es, no obstante, apartarnos de ella, están en el proceso de desubjetivación que va de lo intuido a lo pensado, de lo concreto a lo abstracto. En el primer caso el adjetivo califica, en el segundo, al señalar lo permanente en objetos varios, define.

De ambas series de imágenes, o de ambas intenciones en su empleo, necesita la poesía. No obstante, cuando se descubrió que las imágenes específicamente líricas eran aquellas que contenían intuiciones —la gloria de este invento se debe a los poetas simbolistas, tan injustamente disminuidos hoy—, se llegó a la conclusión bárbara —tan acreditada en nuestros días— que prohibe a la lírica todo empleo lógico, conceptual de la palabra. El uso del adjetivo definidor, el adjetivo homérico, era el mayor pecado en que podía incurrir un poeta. Los simbolistas, grandes descubridores en poesía, fueron teorizantes menos que medianos, creían que la lógica era cosa de mercaderes. *Parier* —decía Mallarmé— *n'a trait ä la réalité des choses que commercialement.* Por el declive de esta sentencia —en parte verdadera, porque, en efecto, la palabra, como producto de objetivación, tiene un aspecto de moneda, de instrumento

* Antonio Machado, *Abel Martín. Cancionero de Juan de Mairena Prosas varias,* Ed. Losada, Buenos Aires, 1945, pp. 93-95.

de cambio, de convención entre sujetos— y de otras análogas, que expresaban verdades a medias, llegaron los epígonos de los simbolistas a intentar la construcción de poemas ayunos de todo elemento conceptual. Se ignoraba, o se aparentaba ignorar, que un poema es —como un cuadro, una estatua o una catedral—, antes que nada, un objeto propuesto a la contemplación del prójimo, y que no sería tal objeto, que carecería en absoluto de *existencia,* si no estuviese construido sobre el esquema del pensar genérico, si careciese de lógica, si no respondiese, de algún modo, a la común estructura espiritual del múltiple sujeto que ha de contemplarlo. Hasta se sostenía que el poeta aspiraba a ser el único contemplador de su obra, que escribía o cantaba para sí mismo, sin reparar en que, aun admitido esto, en nada se atenúa la necesaria objetividad del poema. El poema sería ininteligible, inexistente para su propio autor, sin esas mismas leyes del pensar genérico, pues sólo merced a ellas puede el poeta captar el íntimo fluir de su conciencia, para convertirlo en objeto de su propio recreo. Mas, satisfecha esta exigencia lógica, sin lo cual el poema comenzaría por no existir, surge el problema específico de la lírica. Estos elementos lógicos, conceptos escuetos o imágenes conceptuales —insisto en llamar así a las que sólo contienen conceptos, juicios, definiciones, y no intuiciones, en ninguno de los sentidos de esta palabra— podrán ser asociados, disociados, barajados, alambicados, trasegados, pintados con todos los colores del iris o abrillantados con toda suerte de charoles, pero nunca alcanzarán por sí mismos un valor emotivo. Son elementos constructivos que pueden y hasta, en rigor, deben estar ocultos, marcando la estructura genética, proporciones y límites. Pero el organismo del poema requiere, además, los elementos fluidos, temporales, intuitivos del alma del poeta, como si dijéramos la carne y sangre de su propio espíritu. No es la lógica lo que el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica.

Esta verdad, turbiamente vista, o vista a medias, divide todavía, a gran parte de los poetas modernos, en dos sectas antagónicas: la de aquellos que pretenden hacer lírica al margen de toda emoción humana, por un juego mecánico de imágenes, lo que no es, en el fondo, sino un arte combinatorio de conceptos hueros, y la de aquellos otros para quienes la lírica, al prescindir de toda estructura lógica, sería el producto de los estados semicomatosos del sueño. Son dos modos perversos del pensar y del sentir, que aparecen en aquellos momentos en que el arte —un arte— se desintegra o, como dice Ortega y Gasset, se deshumaniza.

POESÍA Y LENGUAJE

Octavio Paz*

El poema se apoya en el lenguaje social o comurtal, pero ¿cómo se efectúa el tránsito y qué ocurre con las palabras cuando dejan la esfera social y pasan a ser palabras del poema? Filósofos, oradores y literatos escogen sus palabras. El primero, según sus significados; los otros, en atención a su eficacia moral, psicológica o literaria. El poeta no escoge sus palabras. Cuando se dice que un poeta busca su lenguaje, no quiere decirse que ande por bibliotecas o mercados recogiendo giros antiguos y nuevos, sino que, indeciso, vacila entre las palabras que realmente le pertenecen, que están en él desde el principio, y las otras aprendidas en los libros o en la calle. Cuando un poeta encuentra su palabra, la reconoce: ya estaba en él Y él ya estaba en ella. La palabra del poeta se confunde con su ser mismo. Él es su palabra. En el momento de la creación, aflora a la conciencia la parte más secreta de nosotros mismos. La creación consiste en un sacar a luz ciertas palabras inseparables de nuestro ser. Ésas y no otras. El poema está hecho de palabras necesarias e insustituibles. Por eso es tan difícil corregir una obra ya hecha Toda corrección implica una re-creación, un volver sobre nuestros pasos, hacia dentro de nosotros. La imposibilidad de la traducción poética depende también de esta circunstancia. Cada palabra del poema es única. No hay sinónimos. Única e inamovible: imposible herir un vocablo sin herir todo el poema; imposible cambiar una coma sin trastornar todo el edificio. El poema es una totalidad viviente, hecha de elementos irreemplazables. La verdadera traducción no puede ser, así, sino re-creación

Afirmar que el poeta no emplea sino las palabras que ya estaban en él, no desmiente lo que se ha dicho acerca de las relaciones entie poema y lenguaje común. Para disipar este equívoco basta recordar que, por su naturaleza misma, todo lenguaje es comunicación. Las palabras del poeta son también las de su comunidad. De otro modo no serían palabras. Toda palabra implica dos: el que habla y el

* Octavio Paz, *El arco y la lira,* Fondo de Cultura Económica, la ed , 1956, México-Buenos Aires, pp. 45-48.

que oye. El universo verbal del poema no está hecho de los vocablos del diccionario, sino de los de la comunidad. El poeta no es un hombre rico en palabras muertas, sino en voces vivas. Lenguaje personal quiere decir lenguaje común revelado, o transfigurado por el poeta. El más alto de los poetas herméticos definía así la misión del poema: "Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu." Y esto es cierto hasta en el sentido más superficial de la frase: vuelta al significado etimológico del vocablo y, asimismo, enriquecimiento de los idiomas. Gran número de voces que ahora nos parecen comunes y corrientes son invenciones, italianismos, neologismos y latinismos de Juan de Mena, Garcilaso o Góngora. Las palabras del *poeta* son también las de la tribu o lo serán un día. El poeta transforma, recrea y purifica el idioma; y después, lo comparte. Ahora *que, ¿en* qué consiste esta purificación de la palabra por la poesía *y* qué se quiere decir cuando se afirma que el poeta *no* se sirve de las palabras, sino que es su servidor?

Las palabras, frases y exclamaciones que nos arrancan el dolor, el placer o cualquier otro sentimiento, son reducciones del lenguaje a su mero valor efectivo. Los vocablos así pronunciados dejan de ser, estrictamente, instrumentos de relación. Croce observa que no se trata, propiamente, de expresiones verbales: les falta el elemento voluntario y personal y les sobra la espontaneidad casi maquinal con que se producen. Son frases hechas, de las que está ausente todo matiz personal. No es necesario aceptar el juicio del filósofo italiano para darse cuenta de que, incluso si se trata de verdaderas expresiones, carecen de una dimensión imprescindible: ser vehículos de relación. Toda palabra implica un interlocutor. Y lo menos que se puede decir de esas expresiones y frases con que maquinalmente se descarga nuestra efectividad es que en ellas el interlocutor está disminuido y casi borrado. La palabra sufre una mutilación: la del oyente.

En alguna parte Valéry dice que "el poema es el desarrollo de una exclamación". Entre *desarrollo* y *exclamación* hay una tensión contradictoria; y yo agregaría que esa tensión *es* el poema. Si uno de los dos términos desaparece, el poema regresa a la interjección maquinal o se convierte en amplificación elocuente, descripción o teorema. El *desarrollo* es un lenguaje que se crea a sí mismo frente a esa realidad bruta y propiamente indecible a que alude la exclamación. Poema: oreja que escucha a una boca que dice lo que no dijo la exclamación. El grito de pena o júbilo señala al objeto que nos hiere o alegra; lo señala pero lo encubre: dice *ahí está,* no dice *qué* o *quién* es. La realidad indicada por la exclamación permanece

innombrada: está ahí, ni ausente ni presente, a punto de aparecer o desvanecerse para siempre. Es una inminencia ¿de qué? El *des-* ar*rollo* no es una pregunta ni una respuesta: es una convocación. VI noema___boca que habla y oreja que oye— será la revelación de aauello que la exclamación señala sin nombrar. Digo revelación v no explicación. Si el *desarrollo* es una explicación, la realidad no será revelada sino elucidada y el lenguaje sufrirá una mutilación: habremos dejado de ver y oír para sólo entender.

Un extremo contrario es el uso del lenguaje con fines de intercambio inmediato. Entonces las palabras dejan de tener significados precisos y pierden muchos de sus valores plásticos, sonoros y emotivos. El interlocutor no desaparece; al contrario, se afirma con exceso. La que se adelgaza y atenúa es la palabra, que se convierte en mera moreda de cambio. Todos sus valores se extinguen o decrecen, a expensas del valor de relación.

En el caso de la exclamación, la palabra es grito lanzado al vacío: se prescinde del interlocutor. Cuando la palabra es instrumento del pensamiento abstracto, el significado lo devora todo: oyente y placer verbal. Vehículo de intercambio, se degrada. En los tres casos se reduce y especializa. Y la causa de esta común mutilación es que el lenguaje se nos vuelve útil, instrumento, cosa. Cada vez que nos servimos de las palabras, las mutilamos. Mas el poeta no se sirve de las palabras. Es su servidor. Al servirías, las devuelve a su plena naturaleza, les hace recobrar su ser. Gracias a la poesía el lenguaje reconquista su estado original. J?vi primer término, sus valores plásticos y sonoros, generalmente desdeñados por el pensamiento; en seguida, los afectivos; y, al fin, los significativos. Purificar el lenguaje, tarea del poeta, significa devolverle su naturaleza original. Y aquí tocamos uno de los temas centrales de esta reflexión. La palabra, en sí misma, es una pluralidad de sentidos. Si por obra de la poesía la palabra recobra su naturaleza original —es decir, su posibilidad de significar dos o más cosas al mismo tiempo—, el poema parece negar la esencia misma del lenguaje: la significación o sentido. La poesía sería una empresa fútil y, al mismo tiempo, monstruosa: ¡despoja al hombre de su bien más precioso, el lenguaje, y íe da en cambio un sonoro balbuceo ininteligible! ¿Qué sentido tienen, si alguno tienen, las palabras y, frases del poema? •>

NOVELA Y REALIDAD

Bernard Pingaud*

Hay que admitir que ninguna novela es verdaderamente "realista", en el sentido de que la novela no muestra las cosas: las representa. Vemos el mundo en un espejo, como en una pantalla de cine; pero, al leer, no lo vemos: lo imaginamos. Lo que nos propone el novelista no pertenece, pues, al orden de lo real, sino al orden de lo posible. Hay dos posibles: el que se realizará quizás y el que no se realizará nunca, lo posible de la acción y lo posible del ensueño, lo posible-posibJe y lo posible-imposible. La novela se sitúa en la confluencia de ambos y los utiliza. De aquí, su ambigüedad fundamental: ser siempre y simultáneamente, invitación a actuar y a huir, lección y distracción, experiencia y utopía. Se puede reivindicar para la novela el derecho al realismo, si se añade en seguida que este realismo es, por naturaleza, *quimérico.* "El novelista auténtico crea sus personajes con las direcciones infinitas de la vida posible", escribía Thibaudet. Nunca habla, pues, en el vacío, sino siempre de lo que conoce o adivina. Sólo que, con lo que conoce o adivina, hace algo que es un libro, una ficción —no una acción real, sino un *sueño verdadero.* Si se apodera de la realidad es para hacerla desaparecer a la manera del ilusionista. Y puesto que toda novela es hecha para ser leída y no existe sino gracias a la complicidad de un lector que la descifra y acepta dejarse engañar por este pase de ilusionista, el problema de la novela es, en definitiva, el de la comunicación de lo posible. Lo posible del autor debe convertirse en lo posible, no de uno, sino de millares de lectores. Debe universalizarse o, al menos, generalizarse. Esto plantea un problema de lenguaje: el arte del novelista radica en hacer que objetos y personajes imaginarios, que en sus relaciones recíprocas constituyen un mundo que no es una simple imitación del mundo real, sino una interpretación posible del mismo, tal como aparece a sus ojos, se conviertan en

* **Bernard Pingaud, "Le román et le miroir",** en **la revista** *Arguments,* **París, febrero de 1958. Versión española en: José Ma.** Castellet, *La hora del lector,* **Ed. Seix Barral, Barcelona, 1957, pp. 119-121.**

objetos y personajes: el mundo posible de diez mil lectores y que sean vistos de la misma manera por todos ellos.

El novelista lo logrará, si su novela *sts mueve,* es decir, si el lector encuentra un equivalente del movimiento histórico en el que él mismo participa. En vano buscaremos una. gran obra de la literatura novelesca que no tenga su "tempo" propio, lento o precipitado, delgado o amplio, caprichoso o lineal. Iste "tempo", que da su colorido a la novela y, más allá de su sentido ideológico o moral, su significación imaginaria, es la mediación indispensable que permite unir los puntos de vista del autor y el lector, el espacio común que pueden recorrer juntos. O si se quiere el *tono* de la novela. Por reflexionar demasiado sobre sí misma, la novela moderna corre el riesgo de ahogarse Es hora de que se ponga, de nuevo, en marcha.

PASEO POR EL CUENTO

Julio Cortázar*

Para entender el carácter peculiar del cuento se le suele comparar con la novela, género mucho más popular y sobre el cual abundan las preceptivas. Se señala, por ejemplo, que la novela se desarrolla en el papel, y por lo tanto en el tiempo de lectura, sin otros límites que el agotamiento de la materia novelada; por su parte, el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que en Francia, cuando un cuento excede de las veinte páginas, toma ya el nombre de "nouvelle", género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha. En ese sentido, la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un "orden abierto", novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación. No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional; a mí siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos. Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el "climax" de la obra, en una fotografía o en un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos,* que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura,* de fermento

* Julio Cortázar, "Algunos aspectos del cuento" en- *Diez años de la revista Casa de las Américas 1960-1970,* revista *Casa de las Américas,* núm. 60, La Habana, 1970, pp. 180-185.

que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento. Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knock-out.* Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es úncisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases. No se entienda esto demasiado literalmente, porque el buen cuemista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario. Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran, y analicen su primera página. Me sorprendería que encontraran elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. Y esto, que así expresado parece una metáfora, expresa sin embargo lo esencial del método. El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa "apertura" a que me refería antes. Basta preguntarse por qué un determinado cuento es malo. No es malo por el tema, porque en literatura no hay temas buenos ni temas malos, hay solamente un buen o un mal tratamiento del tema. Tampoco es malo porque los personajes carecen de interés, ya que hasta una piedra es interesante cuando de ella se ocupan un Henry James o un Franz Kafka. Un cuento es malo cuando se lo escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas. Y así podemos adelantar ya que las nociones de significación, de intensidad y de tensión han de permitirnos, como se verá, acercarnos mejor a la estructura misma del cuento.

Decíamos que el cuentista trabaja con un material que calificamos de significativo. El elemento significativo del cuento parecería residir principalmente *en su tema,* en el hecho de escoger un acaecimiento real o fingido que posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, al punto que un vulgar episodio doméstico, como ocurre en tantos admirables relatos de una Katherine Mansfield o de un Sherwood Anderson, se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico. Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía

espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta. Pienso, por ejemplo, en el tema de la mayoría de los admirables relatos de Antón Chéjov. ¿Qué hay allí que no sea tristemente cotidiano, mediocre, muchas veces conformista o inútilmente rebelde? Lo que se cuenta en esos relatos es casi lo que de niños, en las aburridas tertulias que debíamos compartir con los mayores, escuchábamos contar a los abuelos o a las tías; la pequeña, insignificante crónica familiar de ambiciones frustradas, de modestos dramas locales, de angustias a la medida de una sala, de un piano, de un té con dulces Y sin embargo, los cuentos de Katherine Mansfield, de Chéjov, son significativos, algo estalla en ellos mientras los leemos y nos propone una especie de ruptura de lo cotidiano que va mucho más allá de la anécdota reseñada. Ustedes se han dado ya cuenta de que esa significación misteriosa no reside solamente en el tema del cuento, porque en verdad la mayoría de los malos cuentos que todos hemos leído contienen episodios similares a los que tratan los autores nombrados. La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema. Y es aquí donde, bruscamente, se produce el deslinde entre el buen y el mal cuentista; Por eso habremos de detenernos con todo el cuidado posible en esta encrucijada, para tratar de entender un poco más esa extraña forma de vida que es un cuento logrado, y ver por qué está vivo mientras otros, que aparentemente se le parecen, no son más que tinta sobre papel, alimento para el olvido.

Miremos la cosa desde el ángulo del cuentista y en este caso, obligadamente, desde mi propia versión del asunto. Un cuentista es un hombre que de pronto, rodeado de la inmensa algarabía del mundo, comprometido en mayor o menor grado con la realidad histórica que lo contiene, escoge un determinado tema y hace con él un cuento. Este escoger un tema no es tan sencillo. A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos —cómo decirlo— al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena. Pero esto, que puede depender del temperamento de cada uno, no altera el hecho esencial, y es que en un momento dado *hay tema,* ya sea inventado o escogido voluntariamente, o extrañamente impuesto desde un plano donde nada

es definible. Hay tema, repito, y ese tema va a volverse cuento. Antes de que ello ocurra, ¿qué podemos decir del tema en sí? ¿Por qué ese tema y no otro? ¿Qué razones mueven consciente o inconscientemente al cuentista a escoger un determinado tema?

A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre *excepcional,* pero no quiero decir con esto que un tema deba ser extraordinario, fuera de lo común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana. Lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas*, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad; un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia. O bien, para ser más modestos y más actuales a la vez, un buen tema tiene algo de sistema atómico, de núcleo en torno al cual giran los electrones; y todo esto, al fin y al cabo, ¿no es ya como una proposición de vida, una dinámica que nos insta a salir de nosotros mismos y a entrar en un sistema de relaciones más complejo y más hermoso? Muchas veces me he preguntado cuál es la virtud de ciertos cuentos inolvidables. En el momento los leímos junto con muchos otros, que incluso podían ser de los mismos autores. Y he aquí que los años han pasado, y hemos vivido y olvidado tanto; pero esos pequeños, insignificantes cuentos, esos granos de arena en el inmenso mar de la literatura, siguen ahí, latiendo en nosotros. ¿No es verdad que cada uno tiene su colección de cuentos? Yo tengo la mía, y podría dar algunos nombres. Tengo *William Wilson,* de Edgar Poe; tengo *Bola de sebo,* de Guy de Maupassant. Los pequeños planetas giran y giran: ahí está *Un recuerdo de Navidad,* de Truman Capote; *Tlon. Uqbar, Orbis Tertius,* de Jorge Luis Borges; *Un sueño realizado,* de Juan Carlos Onetti; *La muerte de I van I lieh,* de Tolstoi; *Fifty Grand,* de Hemingway; *Los soñadores,* de Izak Dinesen, y así podría seguir y seguir . . . Ya habrán advertido ustedes que no todos esos cuentos son obligadamente de antología. *¿Por qué* perduran en la memoria? Piensen en los cuentos que no han podido olvidar y verán que todos dios tienen la misma característica: son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto. Y ese hombre que en un determinado momento

elige un tema y hace con él un cuento será un gran cuentista si su elección contiene —a veces sin que él lo sepa conscientemente— esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana. Todo cuento perdurable es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. Ese árbol crecerá en nosotros, dará su sombra en nuestra memoria.

Sin embargo, hay que aclarar mejor esta noción de temas significativos. Un mismo tema puede ser profundamente significativo para un escritor, y anodino para otro; un mismo tema despertará enormes resonancias en un lector, y dejará indiferente a otro En suma, puede decirse que no hay temas absolutamente significativos o absolutamente insignificantes. Lo que hay es una alianza misteriosa y compleja entre cierto escritor y cierto tema en un momento dado, así como la misma alianza podrá darse luego entre ciertos cuentos y ciertos lectores. Por eso, cuando decimos que un tema es significativo, como en el caso de los cuentos de Chéjov, esa significación se ve determinada en cierta medida por algo que está fuera del tema en sí, por algo que está antes y después del tema. Lo que está antes es el escritor, con su carga de valores humanos y literarios, con su voluntad de hacer una obra que tenga un sentido; lo que está después es el tratamiento literario del tema, la forma en que el cuentista, frente a su tema, lo ataca y sitúa verbalmente y estilísticamente, lo estructura en forma de cuento, y lo proyecta en último término hacia algo que excede el cuento mismo. Aquí me parece oportuno mencionar un hecho que me ocurre con frecuencia, y que otros cuentistas amigos conocen tan bien como yo. Es habitual que en el curso de una conversación, alguien cuente un episodio divertido o conmovedor o extraño, y que dirigiéndose luego al cuentista presente le diga: "Ahí tienes un tema formidable para un cuento; te lo regalo." A mí me han regalado en esa forma montones de temas, y siempre he contestado amablemente: "Muchas gracias", y jamás he escrito un cuento con ninguno de ellos. Sin embargo, cierta vez una amiga me contó distraídamente las aventuras de una criada suya en París Mientras escuchaba su relato, sentí que eso podía llegar a ser un cuento. Para ella esos episodios no eran más que anécdotas curiosas; para mí, bruscamente, se cargaban de un sentido que iba mucho más allá de su simple y hasta vulgar contenido. Por eso, toda vez que me han preguntado: ¿Cómo distinguir entre un tema insignificante —por más divertido o emocionante que pueda ser— y otro significativo?, he respondido que el escritor es el primero en sufrir ese efecto indefinible pero avasallador de

ciertos temas, y que precisamente por eso es un escritor. Así como para Marcel Proust el sabor de una magdalena mojada en té abría bruscamente un inmenso abanico de recuerdos aparentemente olvidados, de manera análoga el escritor reacciona ante ciertos temas en la misma forma en que su cuento, más tarde, hará reaccionar al lector. Todo cuento está así predeterminado por el aura, por la fascinación irresistible que el tema crea en su creador.

Llegamos así al fin de esta primera etapa del nacimiento de un cuento, y tocamos el umbral de su creación propiamente dicha. He aquí al cuentista, que ha escogido un tema valiéndose de esas sutiles antenas que le permiten reconocer los elementos que luego habrán de convertirse en obra de arte. El cuentista está frente a su tema, frente a ese embrión que ya es su vida, pero que no ha adquirido todavía su forma definitiva. Para él ese tema tiene sentido, tiene significación. Pero si todo se redujera a eso, de poco serviría; ahora, como último término del proceso, como juez implacable, está esperando el lector, el eslabón final del proceso creador, el cumplimiento o el fracaso del ciclo. Y es entonces que el cuento tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto que proyecte la significación inicial, descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante y muchas veces hasta indiferente que llamamos lector. Los cuentistas inexpertos suelen caer en la ilusión de imaginar que les bastará escribir lisa y llanamente un tema que los ha conmovido, para conmover a su turno a los lectores. Incurren en la ingenuidad de aquel que encuentra bellísimo a su hijo, y da por supuesto que los demás lo ven igualmente bello. Con el tiempo, con los fracasos, el cuentista capaz de superar esa primera etapa ingenua, aprende que en literatura no bastan las buenas intenciones. Descubre que para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor, y que ese oficio consiste, entre muchas otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aisla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa. Y la única forma en que puede conseguirse ese secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial

Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de

todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige. Ninguno de ustedes habrá olvidado *El tonel de amontillado,* de Edgar Allan Poe. Lo extraordinario de este cuento es la brusca prescindencia de toda descripción del ambiente. A la tercera o cuarta frase estamos en el corazón del drama, asistiendo al cumplimiento implacable de una venganza. *Los asesinos,* de Hemingway, es otro ejemplo de intensidad obtenida mediante la eliminación de todo lo que no converja esencialmente al drama. Pero pensemos ahora en los cuentos de Joseph Conrad, de D. H. Lawrence, de Kafka. En ellos, con modalidades típicas de cada uno, la intensidad es de otro orden, y yo prefiero darle el nombre de tensión. Es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento, y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera. En el caso de *El tonel de amontillado* y de *Los asesinos,* los hechos despojados de toda preparación, saltan sobre nosotros y nos atrapan; en cambio, en un relato demorado y caudaloso de Henry James —*La lección del maestro,* por ejemplo— se siente de inmediato que los hechos en sí carecen de importancia, que todo está en las fuer?as que los desencadenaron, en la malla sutil que los precedió y los acompaña. Pero tanto la intensidad de la acción como la tensión interna del relato son el producto de lo que antes llamé el oficio 'de escritor, y es aquí donde nos vamos acercando al final de este paseo por el cuento. En mi país, y ahora en Cuba, he podido leer cuentos de los autores más variados: maduros o jóvenes, de la ciudad o del campo, entregados a la literatura por razones estéticas o por imperativos sociales del momento, comprometidos o no comprometidos. Pues bien, y aunque suene a perogrullada, tanto en la Argentina como aquí ¡os buenos cuentos los están escribiendo quienes dominan el oficio en el sentido ya indicado. Un ejemplo argentino aclarará mejor esto. En nuestras provincias centrales y norteñas existe una larga tradición de cuentos orales., que los gauchos se transmiten de noche en torno al fogón, que los padres siguen contando a sus hijos, y que de golpe pasan por la pluma de un escritor regionalista *y,* en una abrumadora mayoría de casos, se convierten en pésimos cuentos. ¿Qué ha sucedido? Los relatos en sí son sabrosos, traducen y resumen la experiencia, el sentido del humor y el fatalismo del hombre de campo; algunos incluso se elevan a la dimensión trágica o poética. Cuando uno los escucha de boca de un viejo criollo, entre mate y mate, siente como una anulación del tiempo, y piensa que también los aedos griegos contaban así las haza-

ñas de Aquiles para maravilla de pastores y viajeros. Pero en ese momento, cuando debería surgir un Hornero que hiciese una *litada* Q una *Odisea* de esa suma de tradiciones orales, en mi país surge un señor para quien la cultura de las ciudades es un signo de decadencia, para quien los cuentistas que todos amamos son estetas que escribieron para el mero deleite de las clases sociales liquidadas, y ese señor entiende en cambio que para escribir un cuento lo único que hace falta es poner por escrito un relato tradicional, conservando todo lo posible el tono hablado, los giros campesinos, las incorrecciones gramaticales, eso que llaman el color local. No sé si esa manera de escribir cuentos populares se cultiva en Cuba; ojalá que no, porque en mi país no ha dado más que indigestos volúmenes que no interesan ni a los hombres de campo, que prefieren seguir *escuchando* los cuentos entre dos tragos, ni a los lectores de la ciudad, que estarán muy echados a perder pero que se tienen bien leídos a los clásicos del género. En cambio —y me refiero también a la Argentina—• hemos tenido a escritores como un Roberto J. Payró, un Ricardo Güiraldes, un Horacio Quiroga y un Benito Lynch que, partiendo también de temas muchas veces tradicionales, escuchados de boca de viejos criollos como un Don Segundo Sombra, han sabido potenciar ese material y volverlo obra de arte. Pero Quiroga, Güiraldes y Lynch conocían a fondo el oficio de escritor, es decir que sólo aceptaban temas significativos, enriquecedores, así como Hornero debió desechar montones de episodios bélicos y mágicos para no dejar más que aquellos que han llegado hasta nosotros gracias a su enorme fuerza mítica, a su resonancia de arquetipos mentales, de hormonas psíquicas como llamaba Ortega y Gasset a los mitos. Quiroga, Güiraldes y Lynch eran escritores de dimensión universal, sin prejuicios localistas o étnicos o populistas; por eso, además de escoger cuidadosamente los temas de sus relatos, los sometían a una forma literaria, la única capaz de transmitir al lector todos sus valores, todo su fermento, toda su proyección en profundidad y en altura. Escribían intensamente. No hay otra manera de que un cuento sea eficaz, haga blanco en el lector y se clave en su memoria.

El ejemplo que he dado puede ser de interés para Cuba. Es evidente que las posibilidades que la Revolución ofrece a un cuentista son casi infinitas. La ciudad, el campo, la lucha, el trabajo, los distintos tipos psicológicos, los conflictos de ideología *y* de carácter; y todo eso como exacerbado por el deseo que se ve en ustedes de actuar, de expresarse, de comunicarse como nunca habían podido hacerlo antes. Pero todo eso, ¿cómo ha de traducirse en grandes

cuentos, en cuentos que lleguen al lector con la fuerza y la eficacia necesarias? Es aquí donde me gustaría aplicar concretamente lo que he dicho en un terreno más abstracto. El entusiasmo y la buena voluntad no bastan por sí solos, como tampoco basta el oficio de escritor por sí solo para escribir los cuentos que fijen literariamente (es decir, en la admiración colectiva, en la memoria de un pueblo) la grandeza de esta Revolución en marcha. Aquí, más que en ninguna otra parte, se requiere hoy una fusión total de estas dos fuerzas, la del hombre plenamente comprometido con su realidad nacional y mundial, y la del escritor lúcidamente seguro de su oficio. En ese sentido no hay engaño posible.

LA MÜSICA

Boris de Schloezer*

¿Qué es una obra musical?

¿Qué es una obra musical, como *Preludio en Do mayor,* de *El clave bien temperado?* Por lo pronto, se nos aparece como una página cubierta de signos que, en virtud de ciertas convenciones, configuran a los ojos de quien sabe leerlos, un sistema de sonidos Pero para transformar esos símbolos gráficos en sonidos es necesario que intervenga un personaje llamado "ejecutante", un pianista en este caso, el cual debe interpretar los signos de acuerdo con dichas convenciones. ¡Helo aquí delante de su instrumento! Toca, lo que equivale en suma a producir ciertas vibraciones sonoras. Éstas me llegan y, por un proceso que no captamos, suscitan en mí impresiones auditivas, las cuales dan lugar a su vez a múltiples y diversos estados de conciencia.

¿Dónde está la obra del músico? ¿Qué es lo que ha compuesto? ¿Es esta hoja, llena de signos llamados notas? Considerada en sí misma, no presenta evidentemente ningún valor, ni para el autor ni para nosotros. La función de estos símbolos consiste simplemente en fijar el pensamiento del músico bajo una forma que, al mismo tiempo que suministra al ejecutante una serie de señales suficientemente precisas, le concede, con todo, una cierta libertad de la que a menudo usa y —por lo menos así nos parece— abusa. ¿Captaremos entonces la obra en la fase siguiente, la de las vibraciones sonoras? Ellas tampoco constituyen más que un intermediario; una vez cumplida su función, desaparecen. El músico no las tiene en cuenta, como el pintor no se preocupa casi de las ondas electromagnéticas. Pasemos, pues, a las sensaciones sonoras. Abandonamos aquí el dominio de los fenómenos objetivos para penetrar en la esfera de lo individual, de lo subjetivo, e inmediatamente surgen nuevas dificultades.

¿Se dirá, al referirse al pensamiento original del autor, que la

* Boris de Schloezer, *Introducción a Juan Sebastián Bach. Ensayo de estética musical,* EUDEBA, Buenos Aires, 1961, pp. 16-20, 24-26, 28-29, 160-161 y 173-177. Los subtítulos son nuestros

realidad musical reside en el cuerpo sonoro de la obra tal como Bach la ha sentido resonar en él cuando trazaba las notas sobre el papel? Pero Bach ya no existe; habría entonces que admitir que esta realidad tan buscada ha desaparecido con él y que el *Preludio en Do* no existe, a pesar de las apariencias. .. Queda, sin embargo, todavía una solución: la obra reside en nosotros; está constituida por los sonidos que percibimos en el momento de la ejecución. ¿Habremos llegado aquí verdaderamente al término de nuestro análisis? Pero, surge inmediatamente una nueva pregunta, que destruye nuestras esperanzas: este "nosotros", del que parece depender la existencia de la obra, que sería su último refugio, ¿a qué realidad corresponde? No. No es más que un artificio del lenguaje, una forma de estilo.

El oyente no es en modo alguno un aparato registrador; escucha con su temperamento individual y con toda la carga de sus experiencias pasadas, que condicionan hasta cierto punto sus percepciones actuales. Más aún; a medida que se desarrolla la serie de los sonidos, ella se integra estrechamente en las reacciones suscitadas, que difieren, naturalmente, de un individuo a otro. Yo capto esta frase de manera distinta que mi vecino, y ella adquiere en mí un colorido emocional único. Una naturaleza melancólica, soñadora, se formará una imagen muy distinta del *Preludio en Do mayor* de la que se formará una naturaleza más activa o un músico al corriente de las funciones armónicas de los acordes. Y esto no es todo: este mismo preludio será oído mañana por mí de una manera diferente de la que lo he oído ayer, y es posible que reaccione, intelectual y sentimentalmente de una manera del todo nueva, a menos que esta vez no me deje indiferente si, por ejemplo, me siento fatigado o preocupado. ¿Acaso no es necesario también tener en cuenta el hecho de que cada pianista ejecuta la obra a su manera, y, por respetuoso que sea del texto del autor, al trasponerlo en sonidos, al realizarlo, le confiere un carácter *sui generis?* En fin, el músico no es tampoco una máquina; su ejecución varía de un día a otro, de una hora a otra. Y es suficiente el menor cambio de acento, de tiempo, de timbre, para que este mismo preludio produzca bajo sus dedos un efecto nuevo, insospechado. Si la ejecución está registrada en el disco, esta causa de variación se halla eliminada, pero las otras subsisten.

Con todo esto, ¿qué queda del preludio de Bach? Se ha disuelto en centenares, en millares de imágenes sin consistencia que se desvanecen apenas nacidas. Su existencia, podría decirse, se integra en sus perpetuas metamorfosis en el espacio y en el tiempo, metamor-

fosis tanto más profundas e imprevisibles cuanto que los instrumentos también se transforman: el piano ha reemplazado al clave y clavicordio para los cuales escribía Bach. Y el piano, a su vez, ¿no cederá algún día su lugar a otro instrumento más "perfeccionado"' todavía? ..,

Sean cuales fueren las ilusiones que nos forjemos a este respecto, el compositor que ingenuamente crea haber producido una "obra", un objeto bien definido, con existencia propia, sólo se ha limitado a montar un mecanismo, o más bien a trazar el plano de un mecanismo destinado a suscitar sensaciones, emociones. ¿Qué sensaciones, qué emociones? Esto depende del intérprete; éste extraerá de ella, a su arbitrio, lo sublime, lo tierno, lo melancólico, lo alegre, así como un prestidigitador extrae de su sombrero flores o conejos. Y el pianista, el violinista, el cantante realizan una hazaña más extraordinaria todavía, puesto que lo que es conejo para mí puede ser flor para mi vecino. El principio de identidad pierde sus derechos en el dominio de la música, al no tener la obra ninguna realidad objetiva; no existe fuera de su ejecución y su texto; no es más que una "virtualidad". Dicho de otro modo, *El clave bien temperado* sería algo así como una colección de recetas de cocina.

Si la música se reduce, por una parte, a un conjunto de vibraciones sonoras, que competen a la acústica, y, por otra, a las actitudes mentales provocadas por esas vibraciones, que a su vez incumben a la fisiología y a la psicología, no veo en verdad cómo sería posible eludir estas conclusiones. Pero están grávidas de consecuencias difícilmente aceptables.



Por lo pronto, todas las ejecuciones son equivalentes: si el pianista dispone de una técnica correcta, si toca las notas que están escritas, si observa más o menos las indicaciones de tiempo, los matices señalados por el autor, ¿con qué fundamento juzgaríamos su interpretación y la consideraríamos defectuosa? "Buena", "mala", son palabras que no tienen aquí sentido alguno, pues todas nuestras apreciaciones, si son sinceras, tienen similar valor: no pueden referirse a la obra en sí, sino únicamente al placer o disgusto experimentado por cada uno de nosotros. Lo que el pianista o el violinista extraen del texto es sin duda muy diferente de lo que el compositor creía haber incluido en él, de lo que pretendía al crearlo, pues no sabemos cuál era su concepción. Por lo demás, aunque la conociéramos, no tendría mayor valor: no es más que una serie de imágenes sonoras, una sucesión de actitudes mentales entre mi-

llares de otras, tan "verdaderas", tan "falsas" unas como otras. Estos calificativos, aplicados a la ejecución de la música, tampoco significan nada. El esquema fijado por el compositor no le pertenece. Pertenece al ejecutante, que es el único capacitado para infundirle una existencia momentánea y cuya función esencial es la de convencernos: todo el problema, para el virtuoso, se reduce, en suma, a apoderarse del espíritu del oyente, y si logra, aunque sea un solo instante, persuadirnos de que su interpretación es la única posible, la única auténtica, ha ganado la partida. Su arte depende, pues, de la sugestión. El prestigio de su fama desempeña, por cierto, un papel primordial. Lo que no le perdonaríamos es que nos aburriese, quiero decir que nos dejara indiferentes. Tiene que brindar la obra "viviente", según la expresión consagrada; y si lo que nos hace "vivir" sorprende nuestra expectativa, si cuando nos preparábamos a lo melancólico logra imponernos lo alegre, su triunfo es lo único que cuenta. Pasada la audición y disipado el entusiasmo, llegaremos tal vez a descubrir, reflexionando, que el ejecutante había introducido en nosotros una imagen de la obra que no concordaba con la que nos forjábamos antes (debido^ por lo demás, y en gran parte, a los hábitos, a las tradiciones provenientes de tal o cual virtuoso cuya autoridad antes se nos imponía); pero, una vez más, ¿qué es la obra fuera de su ejecución? Consagrada por el éxito, esta nueva interpretación tendrá seguramente imitadores, y establecerá una nueva tradición que será llamada "auténtica", hasta que alguno, más audaz, introduzca una nueva.

Sin embargo, un oscuro sentimiento surge en nosotros contra semejantes afirmaciones; pero éstas derivan directamente del punto de vista adoptado, el cual, en suma, se limita a poner de manifiesto una actitud estética teñida de relativismo y de subjetivismo, muy cómoda, según parece, y universalmente difundida. No se vuelve molesta más que cuando se trata de ponerla al desnudo y de llevarla hasta sus últimas consecuencias.

Puesto que no podemos referirnos más que a los estados de conciencia individuales, ya que la obra no depende más que de la acústica o la psicología, ¿qué diferencia hay entre un sistema sonoro sabiamente dispuesto, como una fuga, y "el sonido de la trompa en el fondo de los bosques", la nota cristalina del sapo, el murmullo de las hojas, el silbido del viento? Estos fenómenos sonoros son capaces de emocionarme tanto o más que la más genial de las músicas, de engendrar asociaciones variadas y complejas, de enriquecerme sin ningún esfuerzo de mi parte. Todo depende de mi humor y de las circunstancias. Pero si no se trata más que de enriqueci-

miento y de evasión fuera de los límites de lo real, ¿no pueden las sensaciones táctiles, las olfativas, gustativas, sostener con éxito la comparación con las sensaciones auditivas? Y hay casos, por cierto, en que nos descubren horizontes tan vastos y seductores como aquéllas. ¿Es preciso recordar aquí la magdalena de Proust o esa taza de leche que evoca Maurice Guyau en uno de sus escritos? Llegaríamos finalmente a vernos obligados a situar la música en el mismo plano que una torta, que un perfume o que una caricia amorosa. Pues el hombre que al oír la música se sumerge en su universo interior y se abandona a su sueño, es de todo punto semejante al que, aspirando un perfume, se acuerda de la mujer amada y evoca con delicia o amargura los instantes pasados junto a ella.

Se objetará, tal vez, que las actitudes mentales suscitadas por la audición de una obra musical están señaladas por un carácter específico, del que se hallan privados los estados de conciencia engendrados por un perfume, por un beso: aquellas actitudes pertenecen a un orden diferente, llamado "estético". Pero aquí está precisamente el nudo del problema. Si se admite la existencia de ese carácter específico que nos permitiría distinguir, por ejemplo, las emociones que experimentaba Proust al escuchar la sonata de Vinteuil de las que le despertaba en él un bocado de magdalenas, ¿de dónde proviene tal carácter? ¿Cómo explicarlo? En tanto identifiquemos la obra con sus resonancias psicológicas, en tanto nos obstinemos en una actitud subjetivista con respecto a la música, el problema permanece insoluble. Convengamos, por otra parte, en que este problema no se plantea siquiera a aquellos que pretenden, por cierto que de buena fe, amar la música, mientras que la buscan y la gustan por el "éxtasis" que les ofrece, éxtasis más refinado, sin duda, más complejo que el que podría procurarles una droga cualquiera, pero no esencialmente diferente.

No hay más que un medio de salir del atolladero y de restaurar a la música en su dignidad; de reponerla, quiero decir, en su orden: y es renunciar rotundamente al subjetivismo, bajo todas sus formas, tanto las francas como las vergonzantes (las más difundidas y más peligrosas) puesto que todas arriban fatalmente a la negación de la música como arte, y reconocer que hay en la obra musical algo más que tres elementos —representación gráfica, vibraciones sonoras, actitudes mentales (del autor, del intérprete y del oyente)— algo que confiere a la obra cierta realidad objetiva. Es imposible —ya veremos por qué— probar en forma directa, que esto sea efectivamente así, como es imposible señalarlo en cierto modo con el dedo, en cada caso particular. Gracias a ello, precisamente, la música posee una

existencia bien definida, independiente del ejecutante y de nuestras reacciones. Por ello ia demostración no puede recurrir sino a un método indirecto, a la prueba por el absurdo, como he procurado hacerlo aquí.

El sentido de la obra musical

El verbo "escuchar" designa dos operaciones distintas, según se trate de la palabra o de la música. En el primer caso, sea cual fuere nuestra concepción del lenguaje, es preciso reconocer que captamos el significado de esta serie de sonidos articulados pasando por así decir, a través de ella, traspasando la capa sonora, pues ésta, en tanto que sonora, está desprovista de valor (hablo de la palabra como '"reportaje"). Si le atribuyo uno, si me detengo en la sonoridad de las palabras, no puedo comprender lo que me dicen: estos signos no me brindan su contenido sino eliminándose; no cumplen su función lógica sino al precio de su existencia carnal. Entiéndase bien: la sonoridad de un sistema verbal es susceptible, si se presenta el caso, de ejercer sobre nosotros una acción directa de provocar emociones; pero entonces, y mientras subsista este efecto y por lo tanto su sentido racional se vea más o menos afectado, corre el riesgo de no ser comprendido. Lo contrario ocurre con la música: como el sentido forma un mismo cuerpo con la cosa que oímos o, más exactamente, según va a verse, como el sistema sonoro es esta cosa misma, enfocada desde un ángulo determinado, para aprehender su sentido resulta indispensable conservar el signo, mantener íntegramente la serie de sonidos. Si se quiere ir más allá para descubrir lo que hay detrás de ella, o en ella misma, se pierden tanto los sonidos como el sentido, y no nos quedamos más que con los sentimientos, con las imágenes suscitadas por las impresiones auditivas.

La música podría ser, pues, considerada como una especie de lenguaje simbólico, a condición, sin embargo, de no perder jamás de vista que se trata aquí de símbolos de un género muy especial, replegados por así decir sobre sí mismos: si comprendemos a *A,* esto no nos conduce hacia otra cosa sino que nos lleva hacia un *A* que no es más que A encarado bajo un nuevo aspecto. No se comprenden estos símbolos sino permaneciendo firmemente ligados a ellos. De aquí se desprende esta consecuencia importante: mientras se procura comprender lo que indican o expresan los signos del lenguaje, se aprende a leer la música pero no se capta su sentido. La lectura de una partitura exige un aprendizaje, el conocimiento de ciertas reglas (como para el lenguaje) ; lo que significan los

signos, las notas, le es trascendente; pero como el sentido de la música es inmanente, no puede descifrarse el sentido de una frase musical como se descifra un texto escrito en una lengua extranjera, valiéndose del diccionario para encontrar la equivalencia de los términos. Se aprende a escuchar y a comprender la música oyéndola.

La música se vuelve transparente, es a la vez materia y espíritu para el que la comprende. Pero ¿qué es "comprender" la música? Como no se trata de captar a través- de un sistema de sonidos algo que sería otra cosa que los sonidos, comprender una obra musical consiste en una cierta manera de aprehenderla en ella misma. Puedo oír música sin escucharla, y éste es uno de los casos más frecuentes. Puedo también escucharla, seguir atentamente el desenvolvimiento de la serie sonora sin volverme hacia lo que pasa en mí, sin ninguna complacencia por mis actitudes mentales. Puede suceder, sin embargo, que mi esfuerzo sea inútil, que no llegue a comprender. ¿ Qué quiere decir esto, si no que cada uno de los sonidos de la serie permanece aislado para mí, que se suceden sin fusionarse? Uno reemplaza al otro, y yo no los percibo más que sucediéndose mecánicamente en el tiempo. No me ofrecen entonces ningún sentido, "no me dicen nada".

No comprendo esta serie sonora, es decir, no descubro su sentido más que a partir del momento en que llego a captarla en su unidad, a afectuar su síntesis, y una vez cumplido el acto intelectual de síntesis, me encuentro frente a un sistema complejo de relaciones que se interpretan mutuamente, sistema en el que cada sonido y grupo de sonidos se sitúan en el seno del todo, asumen una función precisa y adquieren cualidades específicas debido a sus múltiples relaciones con todos los demás. El término "comprender" está tomado aquí en su acepción estricta, etimológica.

Para el oyente que escucha sin comprender, la realidad musical se reduce a una sucesión de impresiones auditivas que corresponden a tales o cuales vibraciones sonoras. Sin embargo, a medida que se comprende, los sonidos ya no existen en sí mismos sino como jalones o pivotes de múltiples relaciones sonoras, y lo que se escucha está precisamente constituido por el sistema de estas relaciones. La realidad musical se presenta entonces bajo el aspecto de un todo estable, bien definido y significativo. Pero el término "significativo" que me he visto obligado a emplear aquí no es, rigurosamente hablando, el exacto: la palabra puede convenir al lenguaje corriente, no a la música: la obra musical, en efecto, no es el signo de alguna otra cosa sino que se "significa" a sí misma: lo que me dice es lo que es; su sentido le es inmanente. Se encuentra por lo tanto aquí

más bien "encarnado", que "significado", con la restricción sin embargo, de que no existe fuera de su "encarnación", o antes de su encarnación, pues el sentido no es más que la obra misma considerada *sub specie unitatis.* Este sentido lo llamaría "espiritual", pero únicamente para distinguirlo, por una parte, del sentido racional que no puede ser sino trascendente, y, por otra, del sentido psicológico, el cual, al ser "expresado", nos es dado directamente y ya no en una operación intelectual de síntesis.

Elementos y relaciones en la obra

En el caso del lenguaje las relaciones que podemos establecer entre los términos, las palabras dependen, por una parte (y esta parte es particularmente importante en las lenguas llamadas analíticas, como el francés), de su orden de sucesión en el tiempo, del lugar que ocupan normalmente en la frase, y, por otra, de su propia estructura, o, mejor dicho, de la estructura de su terminación, la cual varía, para ciertas categorías de palabras, según sea el género, el número, etcétera. En el caso de la música, ¿de qué relaciones se trata? Por lo pronto, de relaciones de altura, de duración, de intensidad, y, si cabe, de timbres; tenemos que vincular los sonidos entre sí según el orden en que se suceden en el tiempo; pero estas relaciones deben extenderse a la totalidad del sistema y no solamente a los sonidos inmediatamente vecinos. El lugar que ocupa una nota en la frase es esencial; la estructura de la frase musical es absolutamente fija y la menor modificación impuesta al orden de sucesión de los términos trastrueca profundamente el sentido del todo (y lo mismo ocurre, por otra parte, en el lenguaje en la medida en que es poético). Además, los sonidos musicales deben ser interpretados en función del lugar que ocupan en la porción de material utilizado por la frase, es decir, en función de sus relaciones con las notas fundamentales del tono.

A pesar de las apariencias, todos los elementos de la obra musical —intervalos, figuras rítmicas, acordes, frases melódicas, etcétera— no se eliminan en el curso de la ejecución al sucederse en el tiempo, sino que coexisten en su unidad, así como coexisten en su unidad los diferentes elementos y partes de la concepción de la música que expongo en estas páginas y que el lector, por poco que se aplique a comprenderla, está obligado a reconstruir en el curso de su desarrollo en el tiempo. Si el acto intelectual que permite al oyente comprender la obra musical, si la síntesis efectuada en el curso de la ejecución exige un cierto lapso, de suerte que, termi-

nada la ejecución, este oyente puede comprobar que ha durado tantos minutos eso que ha escuchado y comprendido, la obra, es intemporal como lo es un poema o una disertación filosófica, y por una misma razón: porque tiene un sentido. Está fuera del tiempo, aunque su audición se haga en el tiempo, del mismo modo que está fuera del espacio, aunque el gráfico que la fija y permite su ejecución tenga dos dimensiones. Ella se me presenta en la totalidad de sus partes como lo hace un cuadro, no porque yo la reconstruya a medida que la oigo; sino que logro reconstruirla y efectuar su síntesis porque existe realmente en la totalidad de sus partes. Y, siendo objetiva, la intemporalidad de la obra musical no puede evidentemente relacionarse con ese oscurecimiento de la conciencia de la duración, que se produce de ordinario en el oyente atento; éste en tanto no esté distraído, ni experimente fatiga o aburrimiento, se encuentra por así decir sumergido en el presente; pero éste no es más que un fenómeno subjetivo y no hay necesidad de la música para experimentarlo: toda ocupación absorbente basta para prolongar nuestra sensación del presente, para abolir el sentimiento de la fuga del tiempo.

El material de la música

Los sonidos, material de la música, no constituyen una masa amorfa, un conjunto aditivo a la manera de un montón de ladrillos, sino un todo rigurosamente compuesto, un mundo cerrado, ordenado, cuyos elementos están distribuidos en series. En nuestro sistema temperado, en el que la «ctava está dividida en doce semitonos iguales disponemos de veinticuatro series o escalas, cada una de las cuales contiene cinco tonos y dos semitonos. Estas escalas están repartidas en dos géneros o modos —doce mayores y doce menores— que difieren por su estructura, por el lugar que ocupa el primer semitono. Dos datos bastan para definir cualesquiera de estas series: su primer grado y su tercera, que nos suministran su tónica y su modo. Un cambio de tonalidad, lo que equivale a subir o bajar la escala uno o varios grados, no afecta, teóricamente, la estructura de esta escala, dado que el temperamento es igual; afecta en cambio la función que ejerce tal o cual sonido y que depende de su lugar en la serie, de sus relaciones con la tónica. Este sonido podrá figurar en la nueva escala obtenida por transposición, pero tendrá otra función; hay diferencia entre el *Sol*, quinto grado de la escala de *Do*, y el *Sol*, cuarto grado de la escala de *Re*, por el hecho de que la función de dominante difiere de la de subdominante.

La obra musical es un sistema de relaciones; para establecer estas relaciones el artista no utiliza sonidos aislados, neutros, indiferentes a todas las operaciones que se les imponga, a las relaciones en las que se los incluya, sino sonidos que encuentra ya incorporados a todos compuestos, en los cuales cada uno asume la función que le es propia. Es preciso pues admitir que las relaciones creadas o compuestas por el músico están hasta cierto punto condicionadas por los términos mismos o, más exactamente, por las relaciones que determinan a estos términos en el trozo de material escogido por el autor. Así Bach, habiendo utilizado en el preludio la escala de *Do,* está obligado a terminar esta obra, en el marco de la tonalidad clásica, se entiende, por la relación *Sol-Do,* por]a tónica de esta escala precedida de la dominante. Y le es preciso utilizar la misma relación si no quiere dejar en suspenso la primera frase, si pretende separarla netamente de la segunda. En ésta, Bach pasa de la serie de *Do* a la de *Sol,* pero no ha podido hacerlo más que observando ciertas reglas de la armonía tonal, para concluir esta frase como había concluido la precedente ha necesitado recurrir de nuevo a la relación de dominante-tónica, o sea *Re-Sol.* En suma, en el cuadro de la armonía tonal, cuando conocemos el material sobre el que trabaja el autor, la serie que ha elegido o que le ha sido impuesta, disponemos ya de algunos datos precisos concernientes a la estructura de la obra misma.

⁂

Acabamos de razonar sobre el material de la música como si presentara alguna analogía con el de la arquitectura o la escultura, como si los sonidos en música cumplieran funciones, si no idénticas, por lo menos semejantes a las que asumen en arquitectura el ladrillo, en escultura el mármol o el bronce. El arquitecto, el escultor, el pintor, ¿no dependen también en cierto modo de los materiales que usan, no están obligados a utilizar la piedra en vez de la madera o el metal, la tela en vez de un muro? Y sin embargo, por tentadora que sea esta analogía que ha servido y servirá todavía de tema a muchos desarrollos literarios, nos extravía. La música, en efecto, es automovimiento, proceso dialéctico; no se puede, pues, decir de una obra musical que está hecha de sonidos, que es "de sonidos" como se dice de un edificio que es de ladrillos, o de una estatua que es de mármol: el material de un movimiento, de un devenir es una expresión desprovista de sentido si la tomamos al pie de la letra, si empleamos el término "material" en su acep-

ción corriente, utilizada tanto por la técnica como por las artes plásticas, y que corresponde a la "causa material" de Aristóteles.

¿Diremos que el material del movimiento es lo que se mueve, lo móvil? En esia acepción, el material de la danza sería el cuerpo humano. Pero es evidente que los sonidos en música no tienen de ningún modo el papel que cumple el cuerpo en la danza, y esto por la simple razón que el automovimiento musical, puro devenir, está privado de todo apoyo material con función de móvil, de sujeto del movimiento. Los sonidos, en efecto, no pueden ser considerados como la cosa misma que se mueve o se transforma.

El espacio sonoro

Lo que se da al músico, el material que encuentra ya constituido y que debe tener en cuenta en su acción, es un sistema de sonidos o, más bien, de complejos sonoros cuyos intervalos, la altura absoluta (entonación) la estructura y el número (puesto que este medio es cerrado, imponiéndole límites nuestro oído) se hallan rigurosamente fijados. En el cuadro de este sistema, que se extiende de 32,000 a 35,000 vibraciones por segundo, el creador es libre; es libre para establecer cualesquiera relaciones de altura, condición, no obstante, de que dichas relaciones sean múltiples en números enteros del intervalo mínimo que sirve actualmente de medida, de unidad de distancia, el semitono. Es libre, por otra parte, para modificar la estructura de los elementos del medio sonoro, para producir nuevos complejos sonoros y establecer así nuevas relaciones cualitativas sobre la base de la resonancia natural, y esto recurriendo (como se verá en el parágrafo siguiente) a dos métodos diferentes: uno, haciendo intervenir los timbres de los diversos instrumentos, el otro, utilizando un conjunto de procedimientos que provienen de la armonía propiamente dicha. En cuanto a las relaciones de duración y de intensidad, como no entran en la constitución del material, no preexisten en él y no se imponen por lo tanto al músico; éste puede tratarlas como quiera, variarlas, combinarlas, dado que los dos esquemas fundamentales le dejan en la práctica toda libertad a este respecto.

Tal como se halla constituido, desde hace cerca de dos siglos, el espacio sonoro en que se desarrolla el pensamiento de los músicos europeos es el resultado de una larga evolución, el producto de numerosos factores. El material de la música occidental tiene una historia compleja; pero esta historia queda fuera de nuestro tema; me limitaré, pues, aquí a una observación de orden general.

Si el espacio sonoro europeo se halla finalmente constituido sobre la sola base de las relaciones de -altura; si el índice según el cual •se ha operado la repartición en serie ha sido únicamente el número de vibraciones, nada *a priori* nos impide admitir que pueda haber otros espacios sonoros, constituidos sobre la base de otros índices, en los que las relaciones cualitativas, en sentido estricto, las relaciones de timbres, de duración, de intensidad, tengan un papel análogo al que incumbe en nuestra música a las relaciones de altura; en los cuales el artista deba tener en cuenta un elemento muy diferente del que condiciona y regula hoy su actividad bajo el régimen de la cultura musical europea. La historia y la etnografía nos suministran numerosos testimonios de la diversidad en el espacio y en el tiempo de los distintos tipos de medios sonoros. Ha habido, efectivamente, y hay todavía sistemas de campos de acción ordenados según otras normas que el nuestro. Así, mientras que lo que se podría llamar el vocabulario de la música occidental se reduce en último análisis a las relaciones de altura, las cuales están estrictamente determinadas, la música de muchos pueblos llamados primitivos, cuyo material sonoro no comprende más que instrumentos de percusión, opera sobre todo y hasta exclusivamente con relaciones de intensidad y de timbre, relaciones que el material mencionado le suministra. Limitado de esta manera, el vocabulario, el elemento de esta música, queda reducido a ciertas variaciones de intensidad y de timbre. En cuanto a las relaciones de altura —las cuales, por lo demás, permanecen indeterminadas, puesto que en ese caso se trata más de ruidos que de sonidos musicales— no tienen en la estructura del material más que un papel insignificante; el músico no dispone de una escala de grados de altura sino de una escala de grados de intensidad y secundariamente de calidad; tal es, por ejemplo, el caso de la música de ciertas tribus africanas y australianas. Y son principalmente las relaciones cualitativas suministradas por los instrumentos las que ordenan el campo de acción de la música de la Insulinda. Esta música opera, pues, con escalas de timbres, las que ofrecen amplio campo de elección al ejecutante, permitiéndole múltiples combinaciones, condicionadas y limitadas siempre, sin embargo, por el material sonoro. Aquí y allá, en África Ecuatorial como en Java o en Australia, es casi exclusivamente en el dominio de la música vocal donde los sonidos dispuestos por orden de altura, las escalas en el sentido que se atribuye a este término en el arte occidental, asumen la función de material: los elementos del campo de acción de la voz Humana son siempre y en toas partes ordenados según el índice de altura. Encontramos, pues, que en los pueblos en los que

UNIVERSIDAD MADERO
BIBLIOTECA

La música instrumental se desenvuelve en un espacio compuesto por las variaciones de intensidad y de calidad viene a superponerse a ese espacio otro regulado por las variaciones de altitud, por las escalas propiamente dichas. Desde el punto de vista de la constitución del material sonoro es la música de los antiguos griegos, cuyo medio estaba ordenado únicamente por relaciones de altura, y parece ser la que se acerca más a la nuestra. Desde este mismo punto de vista hay, sin embargo, una diferencia capital entre el arte sonoro europeo y todos los que lo han precedido o que subsisten todavía más allá de su vasto dominio y parecen estarle más o menos enparentados, tales como la música griega y la música india con sus numerosos modos.

La característica esencial del espacio elaborado por la cultura musical occidental es su entera independencia respecto del material sonoro. Así, tanto teórica como prácticamente, nuestro sistema de campos de acción no está en modo alguno condicionado o limitado por nuestros instrumentos, mientras que fuera del mundo de la música europea, todas las culturas musicales han estado siempre sometidas y lo están todavía a los instrumentos de que disponen; los límites del espacio sonoro, el número de los elementos y su repartición dependen estrechamente del material, comprendida, por supuesto, la voz humana. La modificación de este material, la introducción de un nuevo instrumento equivale, pues, a la ampliación del sistema de campos de acción y a menudo a su recomposición. De modo que la mayor parte de los tipos de culturas musicales exóticas pueden ser caracterizados por los instrumentos que emplean y cuando conocemos este material, entrevemos ya cuál puede ser la constitución de su materia También la historia de los instrumentos de música es en este caso, hasta un cierto punto, la historia de la música, la historia de su vocabulario. El caso de nuestro arte sonoro es muy diferente: ningún instrumento o grupo de instrumentos permite caracterizarla, ilustrándonos acerca de la estructura de su materia. La música europea es la única que ha llegado a liberarse de la sujeción del material, sujeción que gravita tan pesadamente sobre todas las otras culturas musicales. Nuestro espacio sonoro se ha vuelto abstracto, ideal, mientras que el de los pueblos extraeuropeos ha permanecido concreto.

Si el vínculo estrecho que existía primitivamente entre materia y material ha acabado por desaparecer completamente en Occidente, esto es debido, sin duda en gran parte, a que el medio sonoro de los diferentes pueblos europeos incluidos en el orden del universo greco-romano estaba compuesto en base a relaciones de altura (co-

mo consecuencia del predominio en estos pueblos de la voz humana sobre los instrumentos). Tal ordenamiento presenta, en efecto, una preciosa ventaja: las relaciones de altura son fácilmente mensurables y pueden ser fijadas de una vez por todas, puesto que se expresan en magnitudes espaciales, estando el número de vibraciones en razón inversa a la dimensión de los cuerpos vibrantes: cuerdas, columnas de aire, etcétera. Sea como fuere, el espléndido desarrollo de nuestro arte sonoro proviene precisamente de que ha tenido a su disposición un,sistema de campos de acción que, no estando condicionado por medios materiales, se ha constituido así en un medio autónomo que otorga, lo hemos visto, la mayor libertad al artista. Mientras que la música de las otras regiones del globo se anquilosaba, encadenada como estaba por sus instrumentos, la música europea no ha cesado ni cesa de evolucionar bajo la sola presión y según las solas exigencias del pensamiento creador. Es éste, el pensamiento que manda, el que fija el material (y termina siempre, después de algunos tanteos, por descubrir y por imponer el que le es necesario, llegando a utilizar tal instrumento exótico o antiguo, o inventando nuevos). Obligado a tener en cuenta la estructura del espacio sonoro, llega sin embargo a modificarlo; naturalmente, los elementos del medio sonoro están siempre repartidos en series según su altura, pero la unidad de altura, el intervalo mínimo puede ser reducido o ensanchado, las series pueden ser diversamente compuestas, pueden ser asignadas funciones nuevas a sus elementos, etcétera. Así, la música modal deja lugar, a partir del siglo xvn, a la música tonal y ésta a su vez se ve amenazada tanto por los partidarios de una vuelta a las concepciones modales como por la atonalidad de Schoenberg, la que arriba, como se sabe, al sistema de los doce tonos. De este modo, se trata de sustituir la escala cromática por un supercromatismo, dividiendo la unidad de altura en tercios, en cuartos de tono; y se construyen ya instrumentos *ad hoc:* clarinete, trompeta, piano. Estas innovaciones, estos descubrimientos, hasta se podría decir estas aventuras, que pertenecen exclusivamente a la cultura musical del mundo occidental y que le prestan un cariz único, toda esta actividad intensa, no han sido y no son posibles más que en virtud de lo que llamaría la "desmaterialización" del espacio sonoro: el elemento de nuestros campos de acción ya no es el sonido del tambor, o de la cornamusa; es un número, el término de relaciones cuantitativas. Incumbe al acto creador del artista corporizar este número, cargarlo de una cierta realidad, conferirle un valor cualitativo.

LA DANZA

Susanne K. Langer*

Nuestro primer interrogante pasa a ser: ¿qué crean los bailarines?

Es evidente que una danza. Como ya señalé, no crean los materiales de la .danza ni tampoco sus píopios cuerpos ni las telas que los visten ni el piso ni elemento alguno del espacio ambiente, la luz, el tono musical, las fuerzas de gravedad ni ningún otro entre los requisitos físicos; a todas esas cosas las usan, para crear algo que rebasa lo que hay allí físicamente: la danza.

¿Qué es, pues, la danza?

La danza es una apariencia; o, si ustedes prefieren, una aparición. Surge de lo que hacen los bailarines, pero es algo diferente. Al contemplar un baile, ustedes no ven lo que está físicamente ante ustedes, esto es, las personas que corretean o contorsionan sus cuerpos. Lo que ustedes ven es un despliegue de fuerzas en interacción, en virtud del cual la danza parece ser elevada, impulsada, atraída, cerrada o atenuada, sea un solo o un coral, girando como el final de una danza derviche o bien lenta, centrada y única en su movimiento. Un solo ser humano puede presentarles toda la acción de fuerzas misteriosas.

Pero estos poderes, estas fuerzas que parecen actuar en la danza no son las fuerzas físicas de los músculos del bailarín, las cuales en realidad son causa de los movimientos que tienen lugar. Las fuerzas que nos parece percibir más directamente y en forma más convincente son creadas para nuestra percepción; y sólo para ella existen.

Todo cuando sólo existe para la percepción y no desempeña un papel corriente, pasivo, en la naturaleza, según ocurre en los objetos comunes, constituye una entidad virtual. No es algo irreal; adonde les confronta a ustedes, ustedes realmente la perciben, no la sueñan ni imaginan percibirla. La imagen en un espejo es una imagen virtual.

Un arco iris es un objeto virtual. Parece estar sobre la tierra o en las nubes, pero en realidad no "está" en ninguna parte; sólo es

* Susanne K. Langer, *Los problemas del arte*, Ed Infinito, Buenos Aires, 1966, pp. 14-21.

visible, no es tangible. Pese a lo cual es un auténtico arco ins, producido por la humedad y la luz para todo ojo normal que lo contemple desde un punto apropiado. No.nos limitamos a soñai que lo vemos. No obstante lo cual, si creemos que tiene las propiedades corrientes de un objeto físico, nos engañamos. Se trata de una apariencia, de un objeto virtual, de una imagen creada por el sol.

Lo que los bailarines crean es una danza; y una danza es una aparición de poderes activos, una *imagen dinámica.* Todo cuanto un bailarín hace realmente sirve para crear lo que vemos efectivamente; pero lo que vemos efectivamente constituye una entidad virtual. Las realidades físicas son dadas: lugar, gravedad, cuerpo, fuer/a muscular, control muscular, así como elementos secundarios entre los que se cuentan la luz, el sonido o las cosas (objetos utilizables, denominados "propiedades"). Todo esto es real. Pero en la danza, todo esto desaparece: tanto más perfecta es la danza y tanto menos vemos sus materialidades *(actualities).* Lo que vemos, oímos y sentimos son las realidades virtuales, las fuerzas motoras de la danza, los aparentes centros de poder y sus emanaciones, sus conflictos y resoluciones, su elevación y declinación, su vida rítmica. Éstos son los elementos de la aparición creada, los cuales por su parte no son dados físicamente sino creados artísticamente.

Aquí tenemos, pues, la respuesta a nuestra primera pregunta: ¿qué crean los bailarines? La imagen dinámica que es la danza. Esta respuesta lleva naturalmente a la segunda pregunta: ¿para qué se crea esta imagen?

También aquí tenemos una respuesta obvia: para nuestro deleite,

Pero, ¿qué es lo que hace que nos deleite tan intensamente? No nos deleita toda imagen virtual por el mero hecho de serlo. Un espejismo en el desierto atrae nuestra atención sobre todo porque no es cosa de todos los días. Una imagen en el espejo, por ser cosa común, no es objeto de asombro, y en sí misma, como imagen propiamente dicha, no nos emociona. Pero la imagen dinámica creada en la danza tiene un carácter diferente. Es algo más que una entidad perceptible; esta aparición, dada al ojo, o a la vista y el oído, y a través de ellos a toda nuestra sensibilidad que responde, nos da la impresión de ser algo cargado de sentimiento. Pero, este sentimiento no es necesariamente lo que cada uno de los bailarines, o el conjunto de ellos, sienten. Es algo que pertenece a la danza misma. Una danza, como cualquier otra obra de arte, es una forma perceptible que expresa la naturaleza del sentimiento humano, es decir, los ritmos y conexiones, las crisis y rupturas, la complejidad y la riqueza de lo que a veces es llamada "vida interior" del ser humano,

la corriente de experiencia directa, la vida como la sienten los que viven. La danza no es un síntoma de cómo siente el bailarín; ya que los sentimientos propios del bailarín no podrían ser prescriptos, previstos y exhibidos cuando así se lo pidiera. Nuestros propios sentimientos se dan lisa y llanamente y a la mayoría de las personas no les importa que los expresemos con suspiros, gemidos o gesticulaciones. Y si fuera eso lo que realmente hacen los bailarines, de seguro que no habría muchos aficionados al ballet.

Lo que se expresa en un baile es una idea; una idea del modo en que sentimientos, emociones y todas las demás experiencias subjetivas vienen y se van: su ascenso y desarrollo, su síntesis intrincada que da unidad e identidad personal a nuestra vida interior. Lo que llamamos "vida interior" de una persona es el relato interno de su propia historia; el modo en que se siente vivir en el mundo. Por lo común este tipo de experiencia es conocido vagamente porque la mayor parte de sus elementos constitutivos carecen de nombre y, por muy aguda que sea nuestra experiencia, resulta arduo formarse una idea de algo que no tiene nombre. Que no tiene asidero para la mente.

Esto ha llevado a muchos estudiosos a creer que el sentimiento es algo informe, que tiene causas que se pueden determinar y efectos que hay que considerar, pero que en sí mismo es algo irracional, una perturbación del organismo exenta de estructura propia.

Sin embargo, la existencia subjetiva tiene una estructura; no sólo se da con ella de un momento a otro sino que puede ser conocida conceptualmente, puede reflexionarse sobre ella, imaginarla y expresarla simbólicamente en detalle y hasta una gran profundidad. Sólo que no es nuestro medio usual, el discurso —la comunicación mediante el lenguaje— lo que sirve para expresar lo que sabemos sobre la vida del sentimiento. Existen motivos lógicos para los cuales el lenguaje no puede cumplir esta tarea, motivos que no trataré de explicar ahora. El hecho importante es que lo que el lenguaje no hace directamente —presentar la naturaleza y las pautas de la vida sensible y emocional— es llevado a cabo por obras de arte. Dichas obras son formas expresivas y lo que expresan es la naturaleza del sentimiento humano.

Así, ya hemos hecho nuestro segundo gambito, respondiendo a la segunda pregunta: ¿para qué es la obra de arte, la danza, la imagen dinámica virtual? Para expresar las ideas de su creador sobre la vida inmediata, sentida, emotiva. Para exponer directamente cómo es el sentimiento. Una obra de arte es una composición de tensiones, y resoluciones, de equilibrio y desequilibrio, de coherencia rít-

mica, una unidad precaria pero continua. La vida es un proceso natural de tales tensiones, equilibrios y ritmos; todo esto es lo que, en reposo o bajo la emoción, sentimos como el pulso de nuestra propia vida. Y en la obra de arte todo esto está expresado, mostrado simbólicamente, desarrollado cada aspecto del sentimiento como se desarrolla una idea, ensamblado para presentarlo con más claridad. Un baile no es síntoma del sentimiento del bailarín sino expresión del conocimiento de muchos sentimientos por parte de su compositor.

El tercer problema que tenemos sobre el tapete —¿cómo es creada una danza?— es de tal magnitud que se hace necesario dividirlo en varias partes. Algunas de éstas constituyen problemas prácticos de técnica, a saber, cómo producir ese efecto o el otro. A muchos entre ustedes les conciernen pero no a mí, excepto en la medida en que las soluciones de los problemas artísticos siempre me intrigan. El problema filosófico que, por mi parte, despojaría de sus múltiples envolturas es el siguiente: ¿qué significa expresar la idea que uno tiene de un proceso interior o "subjetivo"?

Significa hacer una imagen externa de este proceso interno, para verla uno y que la vean los demás; es decir, darles a los acontecimientos subjetivos un símbolo objetivo. Toda obra de arte es una imagen de esta naturaleza, tanto si se trata de una danza como si de una estatua, un cuadro, una composición musical o una obra poética.

Es una exhibición exterior de la naturaleza interior, una representación objetiva de la realidad subjetiva; y el motivo de que pueda simbolizar cosas de la vida interior es que tiene los mismos tipos de relaciones y elementos. Esto no es válido por lo que hace a la estructura material; los materiales físicos de una danza no poseen ninguna similitud directa con la estructura de la vida -emotiva; es la imagen creada la que tiene elementos y pautas como la vida del sentimiento.

Pero esta imagen, por más que constituye una aparición creada, una pura apariencia, es objetiva; parece estar cargada de sentimiento porque su forma expresa la naturaleza misma del sentimiento. Por consiguiente, constituye una *objetivación* de la vida subjetiva y otro tanto es válido en cuanto a todas las demás obras de arte.

Si todas las obras de arte se asemejan en este aspecto de importancia fundamental, ¿por qué tenemos varios grandes dominios del arte como ser la pintura y la música, la poesía y la danza? Hay algo que la diferencia tanto entre sí que personas con magnífico talento

para una de las artes pueden no tener ninguno para otro. Una persona en su sano juicio nunca iría a Picasso para aprender a bailar ni a Hindemith para que le enseñara a pintar. Por ejemplo, ¿de qué modo difiere la danza de la música, la arquitectura y el teatro? Pues tiene relaciones con todas ellas. Pero no es ninguna de las tres.

Lo que establece la diferencia entre los diversos grandes órdenes del arte constituye otro de esos problemas que surgen a su vez, por sí solos, una vez que se parte de un problema central; y el hecho de que el problema de *qué es creado* lleve de una cuestión a la otra en esta forma natural y sistemática me hace pensar que es realmente central.

La distinción entre la danza y todas las demás artes mayores —y de éstas entre sí— reside en la sustancia con que está hecha la imagen virtual, la forma expresiva. No podemos entrar en una discusión sobre los otros tipos, y hemos de limitarnos a reflexionar un poco más sobre nuestro interrogante original: ¿qué crean los bailarines?

¿Qué es una danza?

Como dije antes (ya hace tanto tiempo que posiblemente ustedes lo habrán olvidado), lo que vemos cuando contemplamos una danza es un despliegue de fuerzas en interacción; no una fuerza física como el peso que hace inclinarse una balanza o el empujón que hace caer una pila de libros sino pura y exclusivamente fuerzas aparentes que parecen mover la danza misma. Dos personas en un *pas de deux* parecen magnetizarse entre sí; un grupo parece estar animado por un solo espíritu, un poder. La substancia de la danza, la aparición misma, consta de esas fuerzas no físicas, que atraen e impulsan, mantienen y modelan su vida. Las fuerzas reales, físicas, que hay tras ello, desaparecen. No bien el espectador ve gimnasia y distribución, la obra de arte se quiebra, la creación fracasa.

Como un cuadro está constituido por volúmenes espaciales —no por cosas que realmente llenen espacio sino por volúmenes virtuales, creados única y exclusivamente para la vista— y como la música está hecha de pasaje, de movimientos de tiempo, creados mediante el tono, la danza crea un mundo de poderes, que hace visible la estructura intacta del gesto. Esto es lo que hace que la danza sea un arte diferente de todos los otros. Pero así como espacio, acontecimientos, tiempo y fuerzas están relacionados entre sí en la realidad, también todas las artes están ligadas por relaciones intrincadas, que son diferentes entre las diferentes artes.

EL JAZZ

Hughes Panassíé*

La principal característica del jazz es la que se ha denominado *swing*, palabra difícil de traducir. Designa la pulsación rítmica regular y flexible que anima la medida de cuatro tiempos y es el elemento esencial de toda interpretación del jazz. El *swing* sólo puede existir en el texto musical *en potencia;* se da esencialmente en el ejecutante Una partitura musical puede ser más o menos apta para ser "swinguizada"; una orquesta podrá "swinguizar" un arreglo que otro podrá ejecutar sin el menor *swing*. Duke Ellington, uno de los más grandes músicos del jazz, ha dicho con mucha razón: "Ningún texto musical es *swing*. No se puede escribir *swing*, ya que el *swing* es lo que sacude al auditor y no hay *swing* en tanto que la nota no ha sonado. El *swing* es un fluido y aunque una orquesta haya tocado un trozo catorce veces, puede ocurrir que sólo lo *'swinguice'* a la décima quinta vez."

La importancia del *swing* en el jazz basta para comprender que esta música es esencialmente música de baile, lo cual a despecho de un prejuicio habitual no le quita en nada su valor artístico. Cuando se habla despectivamente de "música de baile", se olvida que los compositores clásicos de hace varios siglos escribían sobre todo música de baile, de ritmo regular y continuo.

De todo lo anterior se deduce que, en el jazz, *la creación no se halla separada de la interpretación.* He ahí otra característica del jazz. En lugar del compositor que escribe una música que habrán de interpretar posteriormente los ejecutantes, en el jazz son los intérpretes mismos lo que aseguran la materia musical, ya sea con su improvisación, ya sea con su participación en la elaboración de las orquestaciones. Los arreglos de conjunto que ejecutan las orquestas de jazz rara vez se fijan de una vez por todas. Se modifican con frecuencia atendiendo a las sugestiones del director de orquesta o de los músicos de ella. El arreglo de tal o cual trozo perteneciente

* Artículo de H. Panassié en *Le Jazz,* núm. especial de *Le Point,* n. XL, Souillac (Lot), 1952.

al repertorio de un Duke Ellington o de un Count Basie varía notablemente de un año a otro.

Otra característica del jazz, que se desprende de la anterior es ésta: el jazz es esencialmente *un arte colectivo.* La creación raras veces tiene en él un carácter individual. Cuando un solista improvisa en la orquesta, es apoyado por los miembros de la sección rítmica que pueden influenciar enormemente su modo de improvisar, de la misma manera que la ejecución del solista influye, por su parte, en el estilo de la sección rítmica. Ciertamente, el jazz puede conocer la creación individual como sucede cuando un pianista toca un solo sin ningún acompañamiento. Pero los solos de piano derivan directamente de la creación colectiva, pues, en un comienzo, los pianistas de jazz tocaban únicamente para hacer bailar y, como se ha dicho anteriormente, los bailarines influyen sobre los músicos, al menos desde un punto de vista rítmico (que es lo más importante).

Otra característica del jazz es que los músicos no utilizan sus instrumentos según la técnica "clásica" que se enseña en los conservatorios. Tocan *como Cuntan.* Ahora bien, si el estilo vocal negro es ya muy diferente de la técnica vocal europea, el contraste es aún más acusado en el terreno instrumental en el que los negros manejan la trompeta, el trombón o el clarinete para expresarse en cierta forma como una voz humana. El estilo instrumental de los negros es el mismo que el del negro que habla o canta. Es "expresivo" sin énfasis, sin sentimentalismo superfluo o declamatorio de mala fe, pero con una vehemencia extraordinaria. Con frecuencia, el músico de jazz crea bellas frases en sus improvisaciones o en la orquestación de conjunto con el ataque de las notas, las inflexiones y el vibrato, más que con la idea melódica misma.

LAS POSIBILIDADES DE LA PINTURA

Juan Gris*

Estética y técnica

Puede decirse, ahora, que si la estética es el conjunto de las relaciones entre el pintor y el mundo exterior, relaciones que desembocan en el asunto, la técnica es el conjunto de relaciones entre las formas y los colores contenidos en ellas y entre las formas coloreadas entre sí. Esto es la composición y culmina en el cuadro.

Funciones de las formas

En un cuadro, cada forma debe responder a tres funciones: al elemento que representa, al color que contiene y a las otras formas que, con ella, componen la totalidad del cuadro. En otros términos: debe responder a una estética, debe tener un valor absoluto en el sistema de las relaciones arquitectónicas, y un valor relativo en la arquitectura particular del cuadro.

Propiedades de las jornia.

Más adelante veremos por qué un conjunto de formas coloreadas debe responder a un cierto número de elementos, a un asunto. Veamos ahora cómo las formas pueden responder a los colores. La primera consideración que se presenta al observar las formas planas es, evidentemente, que poseen dos propiedades primordiales, su extensión y su cualidad. Me explico. Una forma determinada, un círculo perfecto, por ejemplo, tendrá siempre la cualidad círculo aparte de la extensión que ocupe. Un triángulo equilátero, al margen de sus dimensiones, será siempre de su misma cualidad. Toda forma posee siempre una cualidad y una extensión.

Analogías entre forma y color

Un color tiene también, precisamente, dos propiedades primordia-

* Juan Gris, *Las posibilidades de la pintura*, Ed. Alessandri, Córdoba, Argentina, 1957, pp. 55-57.

les: su cualidad y su intensidad, es decir, si es rojo, verde o azul, y en qué grado lo es. Un azul es siempre azul tanto al ser pálido como al ser oscuro. Hay el tinte y su tono. Puede destacarse, ahora, una primera analogía entre la cualidad de una forma y la tinta que ella contiene, entre su extensión y el tono de su tinta.

Mediante un ejemplo bastante simple y en apariencia paradojal, puede comprobarse que la extensión de una forma muy calificada cuenta poco en el espíritu del espectador al lado de su cualidad. Así, un fragmento de la parte inferior de la Torre Eiffel es en el espíritu más grande que la torre entera. Esto proviene de que el espíritu ha sido sorprendido por este fragmento de arquitectura, por sus grandes dimensiones, al considerarlo de cerca. El espíritu ha tomado una extensión grande y uniforme. A la inversa, ha sido tocado solamente de lejos o en imagen por la forma tan característica de la torre, y es la cualidad de esta forma lo que el espíritu ha retenido al darle dimensiones tales que sólo un esfuerzo de la razón puede llegar a volver verosímiles.

La cualidad y la extensión

En consecuencia, cuando una forma está muy calificada, su extensión no importa mucho. Puede ser reemplazada por un tono. Así, si tenemos dos formas iguales por su cualidad, pero de extensión diferente, dos cuadrados, por ejemplo, 'uno más grande que el otro, y ambos son del mismo tinte rojo, el más pequeño parecerá tan grande como el otro si su tono es el más luminoso. Pero no nos engañemos respecto a esto. Nunca las grandes diferencias en la extensión de las formas podrán ser reemplazadas por tonos. Nuestra sensibilidad percibe más extensiones intermedias entre dos formas cuya diferencia es grande en cuanto a la extensión, que tonos intermedios entre dos tonos cuya diferencia es considerable como intensidad luminosa, pues una diferencia demasiado pronunciada entre dos tonos llegaría a convertirse en dos tintes diferentes. Así, el azul de Prusia oscuro es casi negro, y no puede decirse que sea de la misma tinta que el azul de Prusia muy diluido en blanco, y que es muy luminoso.

Una muy acentuada diferencia de tonos cambia la cualidad del tinte. Sólo las diferencias de tonos no muy grandes pueden, sin desnaturalizar al tinte, reemplazar las diferencias de extensión de dos formas, si tal diferencia no es exagerada. Por más que quisiera hacer el cuadrado A muy luminoso como tono, nunca llegaría a tener la apariencia de ser tan grande como el cuadrado B, porque

hay entre ellos demasiada diferencia de extensión. Y, a la inversa, el cuadrado C parece mayor que el cuadrado D porque, siendo ambos de la misma extensión, el primero es más luminoso.

Forma expansiva y forma concentrada

Otra analogía que ahora puede hacerse, es que hay colores muy luminosos y expansivos, y otros más sombríos y concentrados. Existen formas., también, más expansivas que las otras. Las formas rectilíneas son más concentradas que las formas curvilíneas, las cuales son expansivas. No es posible encontrar forma más expansiva que el círculo, ni más concentrada que el triángulo. Estas dos formas equivaldrían al tono más claro y al más oscuro de la paleta.

Formas frías y formas cálidas

Tercera analogía: hay colores más cálidos y colores más fríos. Los que tienden a aproximarse al amarillo de cadmio son más cálidos que los que se alejan de él para aproximarse al azul de cobalto. Y hay también formas más o menos cálidas o más o menos frías. Las formas que se aproximan a las figuras geométricas son más frías que las que se alejan de ellas. Las formas caprichosas y complicadas son, ciertamente, más cálidas.

Densidad y peso

Podemos hallar una cuarta analogía al destacar que existen colores más densos y que poseen mayor peso que otros. Las tierras son, en general más pesadas y más densas que los otros colores.

Existen igualmente formas que tienen un eje de gravedad muy marcado, y otras que apenas lo poseen. Las formas simétricas, con relación a su eje de gravedad tienen más peso que las formas asimétricas y complicadas. Las figuras geométricas y las formas sometidas a un eje vertical tienen más gravedad que las otras donde el eje no se halla marcado, o no es vertical. Estas últimas formas participarían de dos propiedades y corresponderían a los colores que no son densos pero que no son tampoco más ligeros.

Una quinta analogía sería el contraste más o menos acusado entre dos colores que, quizá, equivalen al contraste de dos fofmas diferentes.

El asunto y el cuadro

Todo esto, según vemos, puede ser la base misma de una arquitec-

tura pictórica. Esto sería la matemática del pintor y sólo esta matemática puede servir para establecer la composición del cuadro Luego, no es más que de esta arquitectura de donde puede nacer el asunto, es decir, un arreglo de elementos de la realidad provocado por esta composición. Hacer coincidir el asunto x con el cuadro que se conoce me parece más natural que hacer coincidir el cuadro x con un asunto conocido. Hay que dar valores aritméticos a los términos de esta ecuación algebraica que es el cuadro. Pero esto requiere una explicación.

El cuadro y la síntesis

Un cuadro es una síntesis, como sintética es toda arquitectura. La estética ha analizado el mundo pictórico y nos ha proporcionado sus elementos. Es evidente que estos elementos se encarnan al sustituirse a las formas abstractas que componen el cuadro, como los cuerpos simples del hidrógeno y del oxígeno se sustituyen a la forma H_2O para realizar la síntesis del agua. Hacer lo contrario sería un no sentido, pues de ello resultaría un arte analítico. Y un arte analítico es la negación misma del arte.

Las formas abstractas y el poder de sugestión

Puede objetárseme esto: ¿qué necesidad tendría de dar significación de realidad a estas formas, puesto que ellas mismas ya están de acuerdo entre sí y constituyen una arquitectura? Respondo: el poder de sugestión de toda pintura es considerable. Cada espectador tiende a atribuirle un tema Hay que prever, anticipar y ratificar esta sugestión que va a producirse fatalmente al transformar en tema esta abstracción, esta arquitectura debida únicamente a la técnica pictórica. Para ello, es necesario que el pintor sea su propio espectador y que modifique el aspecto de estas relaciones de formas abstractas. Es necesario que, hasta la terminación de la obra, el pintor ignore su aspecto total. Imitar un aspecto preconcebido es como imitar el aspecto de un modelo.

Equilibrio entre estética y técnica

De esto se desprende que no es en un aspecto del cuadro que se encarna el tema, sino que éste, al encarnarse, da al cuadro su aspecto. Quisiera insistir sobre esto para disipar el equívoco. La arquitectura pictórica, es decir la técnica, da las posibilidades de reunir, sobre una superficie determinada y que posee una forma y un

color, determinadas formas coloreadas que apelan a ciertos elementos x extraídos del mundo pictórico. Poseernos posibilidades técnicas bastante formales y un mundo estético bastante informe. Trátase de hacer pasar a esas necesidades formales este mundo algo amorfo.

Un filósofo ha dicho: "Los sentidos dan la materia del conocimiento, pero el espíritu da la forma." Así con la estética, que es la materia, y con Ifi técnica, que es el número. El tono y el tinte pertenecen a la técnica, el color local a la estética. No es una materia la que debe convertirse en color, sino un color el que debe devenir materia. El estilo no es más que el perfecto equilibrio entre la estética y la técnica. A veces, artistas de gran envergadura han carecido de estilo por elegir mal su tema. Otros, más modestos, lo han tenido

Personalidad y época

En los periodos artísticos llamados de "decadencia" existe una hipertrofia de la técnica en detrimento de la estética. No hay selección y los elementos más heteróclitos se codean en las producciones Los pastichistas imitan los aspectos conocidos de las obras del pasado sin penetrar su estética ni los grandes medios de su ordenamiento, pues ninguna obra llamada a convertirse en clásica puede tener un aspecto semejante a las obras clásicas que la han precedido. En arte, como en biología, hay herencia, pero no identidad con los antepasados. Los pintores heredan caracteres adquiridos por sus precursores; por ello es que toda obra importante no puede pertenecer sino a la época y al momento en que ha sido hecha. Está necesariamente fechada por su propio aspecto. Y en ello no puede intervenir la voluntad consciente del pintor. Todo aspecto que sea voluntario y que haya sido creado por un afán de originalidad será ficticio; toda deliberada manifestación de la personalidad será la negación misma de la personalidad.

Un gran arquitecto del color, Cézanne, posee una personalidad fatalmente signada por la época precisa en que vivió. Sus obras no podrían ser datadas ni antes ni después del periodo en que fueron hechas

Un hábil constructor de superficies pintadas, Henri Rousseau, no es un espécimen fatal en la evolución de la pintura. Sus obras bien podrían haber sido realizadas antes o después de los años en que se las fechó.

¿o *representativo y lo abstracto*

pespués de todo lo dicho, algunas conclusiones quedan por establear. Para mí, la pintura es un tejido homogéneo y continuo, cuyos hilos en un sentido serían el lado representativo o estético, mientras que los hilos que los atraviesan para formar el tejido, serían el lado técnico, arquitectónico o abstracto. Estos hilos se sostienen mutuamente, y cuando faltan los que deben ir en uno de los sentidos, el tejido es imposible.

Un cuadro sin intención representativa sería, a mi juicio, un estudio técnico siempre inconcluso, pues su único límite es su culminación representativa. Una pintura que sólo fuera la copia fiel de un objeto, tampoco sería un cuadro, pues aun suponiendo que cumpla las condiciones de la arquitectura coloreada, carecería de estética, es decir, de selección en los elementos de la realidad que expresa.

No sería más que la copia de un objeto y nunca un asunto.

Análisis y síntesis

Además de las necesidades emotivas para el establecimiento de una estética y de una técnica, existen las exigencias profesionales. Para llegar a la unidad en el cuadro, hace falta homogeneidad, es necesario poder asociar sus partes constitutivas. La técnica sirve para asociar las formas coloreadas que componen el cuadro. Y es necesario que los elementos de la realidad que ellas expresan pertenezcan a la misma categoría o al mismo sistema estético.

El análisis estético servirá para disociar el mundo exterior a fin de extraer elementos de una misma categoría.

La técnica asociará estos elementos formales para llegar a una unidad. Será sintética.

Todas las épocas han experimentado esta necesidad de unidad en los cuadros. El análisis de una cierta estética de iluminación, el medio de una cierta técnica —la perspectiva—; otro medio técnico —la factura—, no poseen otro objetivo que el de llegar a la síntesis.

Y ahora, permítaseme concluir diciendo que la única posibilidad de la pintura es la expresión de ciertas relaciones del pintor con el mundo exterior y que el cuadro es la asociación íntima de estas relaciones entre sí y con la superficie limitada que las contiene.

LA ARQUITECTURA

Geoffrey Scott*

"Una buena construcción posee tres condiciones: comodidad, solidez y gusto." De esta frase de un humanista inglés[1] podría partir una teoría de la arquitectura. La arquitectura es un foco en donde han convergido tres propósitos distintos. Se han fundido en un solo método; han llegado a un resultado único: sin embargo, se distinguen entre sí según su propia naturaleza por una profunda y constante disparidad. Entre tanto la crítica de la arquitectura se había oscurecido; elaboró teorías del arte extraordinariamente diversas, y los juicios emitidos fueron contradictorios en extremo. De las causas que han contribuido a su malogro, la principal es la siguiente: que ha tratado de imponer a la arquitectura una unidad de objetivos irreales. "Comunidad, solidez y gusto"; la crítica de la arquitectura ha fluctuado, vacilante, entre esos tres valores sin distinguir siempre muy claramente entre ellos, y sin intentar apenas cualquier formulación sobre la relación que mantienen entre sí, sin aceptar nunca las conclusiones a que aquéllos conducen. Se ha precipitado ahora por una vía, luego por otra y ha detenido su balanza arbitraria marcando con el fiel grados distintos a aquellos valores inconmesurables.

La arquitectura, la más completa de las artes, ofrece a sus críticos muchas vías de acceso, tantas como oportunidades para no llegar a la meta. Al comenzar un nuevo estudio en este campo es conveniente, a riesgo de caer en la pedantería, señalar a dónde conducen esos caminos.

La arquitectura requiere "solidez". Por esta necesidad permanece ligada a la ciencia, y a las reglas de la ciencia. La vinculación mecánica de la construcción ha limitado estrechamente su crecimiento. Tracción y equilibrio, presión y su apoyo, integran la base del lenguaje que utiliza la arquitectura. Las características del mármol,

*• Geoffrey Scott, *La arquitectura del humanismo.* Un estudio sobre la historia del gusto. Barral, Barcelona, 1970, pp. 15-18.

[1] Sir Henry Wotton, *Elements of Architecture.* Es una adaptación de Vitruvio, libio i, cap ni.

ladrillo, madera y hierro han configurado sus formas, fijado límites a su realización y gobernado en cierta medida incluso sus detalles decorativos. Por todas partes el estudio de la arquitectura se topa con la física, la estática y la dinámica, indicando, controlando y justificando su proyecto. Por consiguiente, a nosotros corresponde buscar en los edificios la expresión lógica de las propiedades y leyes materiales. Sin ellas la arquitectura es imposible, y su historia ininteligible. Y si al considerarlas decisivas en todos sus aspectos buscamos, en términos de propiedades materiales, no sólo explicar la historia de la arquitectura, sino estimar su valor, habrá que juzgar la arquitectura por la exactitud y sinceridad con que expresa los hechos de la construcción y se atiene a las leyes de la construcción. Esa será la norma científica de la arquitectura: una norma lógica en cuanto que está ligada a la ciencia y nada más

Pero la arquitectura exige "comodidad". No basta con que posea su propia coherencia interna, su lógica abstracta de la construcción. Se ha creado para satisfacer una necesidad exterior. Esto forma parte también de su historia. La arquitectura está al servicio de las necesidades generales de la humanidad. E inmediatamente se convierten en elementos de interés la política y la sociedad, la religión y la liturgia, los grandes movimientos de razas y sus ocupaciones usuales. Aquéllos determinan lo que habrá de construirse y hasta cierto punto en qué forma habrá que hacerlo. La historia de la civilización lega a la arquitectura su huella más inconsciente. Si es legítimo considerar la arquitectura como expresión de leyes mecánicas, no es menos legítimo ver en ella una manifestación de la vida humana. Esto facilita una norma valorativa totalmente distinta de la científica. Los edificios pueden juzgarse por la capacidad con que satisfacen las necesidades prácticas a que intentan hacer frente. O, por natura] extensión, podemos calibrarlos por la validez de esos fines mismos; o lo que es lo mismo, por los propósitos externos que reflejan. Verdaderamente estas dos cuestiones son muy distintas. La última supone un nexo moral que rehuye la primera, pero ambas se derivan, y surgen inevitablemente, del vínculo que la arquitectura tiene con la vida: de "aquella condición del bien construir" que Wotton denomina comodidad.

Y la arquitectura requiere "gusto" Por esta razón, entretejido con los fines prácticos y sus soluciones mecánicas, podemos señalar en aiquitectura un tercer factor diferente: el deseo desinteresado de belleza. Ese deseo no acaba en este caso, bien es cierto, en un *resultado* puramente estético, pues debe relacionarse con una base concreta de carácter utilitario. Pero también es verdad que consti-

tuye un *impulso* puramente estético, un impulso distinto a todos los demás que la arquitectura puede satisfacer simultáneamente, un impulso merced al cual la arquitectura se convierte en arte. Representa un instinto específico. En ocasiones recurrirá a las leyes de la solidez o la comodidad; a veces entrará en contradicción con ellas, o se sentirá ofendido por las formas que le han dictado. Tiene su propio módulo y su propia autoridad. Por tanto, cabe preguntar hasta qué punto este impulso estético se ha plasmado en un estilo arquitectónico determinado y si ha tenido éxito en su empeño; es decir, hasta qué punto los instintos que en las otras artes ejercen una actividad manifiesta y libre han logrado hallar asimismo realización a través de este instrumento más complejo y limitado. Y podemos seguir preguntando si no pueden existir instintos estéticos para los que este instrumento, aun con toda su limitación, pueda proporcionar la sola y peculiar expresión. Esto supone estudiar la arquitectura en sentido estricto como un arte.

He aquí, pues, las tres "condiciones del bien construir" y en consonancia con ellas tres modos de crítica y tres esferas de pensamiento.

EL TEATRO

Edward A. Wright*

El teatro es el lugar de reunión o la síntesis de todas las artes y consta por ello de cinco elementos: la obra, los actores, los técnicos, el director y el público, cada uno de los cuales debe valorarse apropiadamente antes de que se haya visto la producción total.

Durante mucho tiempo se consideró que las bellas artes incluían la danza, la música, la poesía o la literatura, la escultura, la pintura, el dibujo y la arquitectura. Algunas ediciones recientes de los diccionarios comunes y corrientes han agregado un octavo arte: el arte dramático. El hecho de que esto se convierta o no en un postulado común carece de importancia, porque un análisis somero de los elementos que forman las siete bellas artes señalará la verdad fundamental de que el teatro es quizás el único sitio en que todos los elementos artísticos se unen en un terreno común: el *movimiento corpóreo* y los *gestos* de la danza, el *ritmo*, la *melodía* y la *armonía* de la música, la *métrica* y las *palabras* de la literatura y la *línea*, la *masa* y el *color* de las artes espaciales, la escultura, el dibujo, la pintura y la arquitectura. El teatro es, por tanto, una síntesis de todas las artes, si no es que se trata de un arte en sí mismo. Gracias al hincapié que se pone actualmente en la totalidad de la producción teatral y en la unificación de todos sus elementos, el teatro —ya sea un arte o una síntesis de las artes— está sujeto a las pruebas de la unidad, del hincapié, del ritmo, del balance, de la proporción, de la armonía y de la gracia; cuestión ésta que será discutida oportunamente en el capítulo quinto.

Éste es un libro que trata más bien del *teatro* que de hacer comprensible la *obra teatral.* La obra o texto escrito es sólo una parte de la producción teatral. Hay multitud de elementos no literarios implícitos en ella. Los oficios, tanto como las artes, se convierten Pn elementos importantes cuando los actores, los técnicos, el director y el público ocupan su sitio en el conjunto general. Una obra teatral exige muchos elementos y está hecha para mucha gente. El

* Edward A. Wright, *Para comprender el teatro actual,* Col. Popular, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1962, pp. 31-42.

texto escrito es sólo eso hasta que se convierte en la pieza teatral al ser representada en el escenario por los actores y ante un público. El teatro es genuinamente un arte de cooperación.

Actualmente —sino es que desde sus principios—, el teatro es el resultado de cinco elementos indispensables. Sólo cuando se han visto y valorado todos, podemos decir que hemos visto una producción Estos elementos incluyen al dramaturgo, a los actores, a los técnicos, al director y al público. Este último es en muchos aspectos el contribuyente más importante, ya que los demás —el autor, los actores, el director y los técnicos— han trabajado desde el principio para satisfacerlo, para lograr su aprobación, su diversión o su gozo.

Estas áreas y todo lo que implican son los elementos del teatro. El aficionado teatral no puede decir que ha visto una obra si no ha apreciado debida y honradamente la contribución de todos los artistas que en ella participan.

El teatro, como arte, tiene obligaciones específicas con su público, y éste, a su vez, como parte de toda producción teatral, tiene obligaciones específicas con el teatro.

El teatro deberá atraer más al *público* que a un individuo aislado. Este mero hecho ensancha el significado de la belleza y subraya nuestras convicciones de que el arte y, especialmente, el teatro, no deben apelar a la trillada frase: "el arte por el arte". Este libro »pretende mostrar que semejante postulado carece de valor. El teatro pertenece a todos y debe existir para la gente y hablarle a ella.

Aquellos artistas del teatro que escriben o producen para ellos mismos o para su propio grupo reducido, y que miran desdeñosamente a la "gente vulgar", no hacen sino correr una cortina de olvido sobre ese arte que pretenden amar. Esta responsabilidad nunca evitará la experimentación, el cambio, el desarrollo. Al contrario, debe abrirles campo, porque el público siempre trata de aprender y de buscar algo nuevo. La historia les ha mostrado que puede por igual ser receptivo *y*, al mismo tiempo, adaptarse fácilmente al cambio; sin embargo, el artista teatral, mejor que cualquier otro, puede ser obligado a andar más lentamente, o al menos no debe olvidar nunca que es el servidor de la multitud que forma su público.

El verdadero amante del teatro lo considera como una institución democrática que pertenece fundamentalmente al pueblo. Criticará acremente tanto a los productores o directores que fomentan el mal gusto teatral y que conciben el teatro sólo como un escape; como, igualmente, a aquellos que sacrificarían toda diversión y piden sólo

una obra intelectual o un teatro con mensaje. Ambos conceptos son igualmente erróneos: el primero hablará de "darles lo que piden" o de "buen negocio", mientras que el otro reclamará un "teatro artístico" o de "significado social". El primero no reclama nada de su público y el último exige demasiado. Tanto el uno como el otro están condenados al fracaso porque se enfrentan pronto a un público que se desanima y que va escaseando paulatinamente.

Alguien dividió al público teatral en tres grupos externos: los escapistas, los moralistas y los partidarios del arte, por el arte. Los escapistas, desde luego, sólo tratan de olvidar sus responsabilidades y problemas cotidianos; piensan únicamente en divertirse, buscando las obras más ligeras y las comedias musicales. Se les conoce con el nombre de "negociantes cansados", aunque puede hallárseles entre todas las profesiones y muchas veces, aunque parezca raro, entre las inteligencias más brillantes.

Poco después de que *La muerte de un viajante* completó su gira, cierto profesor de una universidad muy famosa condenó la obra diciendo que lo había obsesionado durante varios días y que no había logrado alejarla de su mente. Cuando se le preguntó por qué no le gustaba, contestó: "No dice nada" Los que lo escuchaban respondieron enseguida que su tema es muy rico, puesto que muestra a un hombre que está condenado al fracaso porque construye su vida y la de su familia sobre cimientos superficiales, éticamente erróneos. El profesor se mostró de acuerdo, diciendo que había encontrado lo mismo en la obra, pero lo que le preocupaba era la existencia en Norteamérica de muchas personas similares al protagonista. Esta afirmación fue aún más sorprendente; revelaba que el profesor no quería comprender que la gente, por lo menos las generaciones jóvenes, pudiesen identificarse con el tema, advirtiendo sus propios errores para poder corregirlos antes que sea demasiado tarde. La frase lógica no dejó de producirse, aunque fuese inconcebible en labios de tan distinguida persona: "A decir verdad, cuando voy al teatro quiero ver algo ligero y entretenido."

Pero lo que ni siquiera este profesor advertía es que la palabra "entretener" no implica sólo divertir, ya que procede del latín *teuere,* que significa "retener"; en consecuencia, la tragedia puede ser tan entretenida como una farsa Lo que dicho profesor quería decir, en realidad, es que exigía del teatro un "escape". Este primer grupo, por desgracia muy numeroso, puede llamarse el de los *escapistas.*

El segundo grupo incluye a quienes exigen del teatro que enseñe una lección que eleve, que predique sermones, que represente algo

de la vida con lo que están personalmente de acuerdo. Cerrarán los ojos a todo aquello que no concuerde con su pensamiento e insistirán en que sólo deben representarse las "obras bellas y limpias". Este tipo de personas es fácil de encontrar en cualquier comunidad, y representa uno de los grandes problemas a que debe enfrentarse el director del teatro no comercial. Ya sea que no quieran ver que existe el mal en el mundo o que se nieguen a aceptar que el teatro es un reflejo de la vida, no son honrados consigo mismos, ni con los artistas que critican. Este grupo puede denominarse el de los *moralistas.*

El tercer grupo de extremistas está constituido por los aficionados que insisten en un "arte por el arte". Se horrorizan ante los éxitos de taquilla y se refieren desdeñosamente a cualquier teatro popular como si se tratase de una "empresa comercial". Niegan que el teatro pertenezca al pueblo y lo pretenderán exclusivo de su pequeño grupo esotérico; afectadamente decidirán que la popularidad es sólo un elemento de la mediocridad, muy por debajo del verdadero artista. Estos individuos, que nosotros denominamos *los partidarios del arte por el arte*, gustan de llamarse a sí mismos "intelectuales".

No es muy fácil poder agradar a estos tres tipos extremistas y a los millones que están entre ellos, pero juntos forman el público de cualquier artista teatral John Masón Brown nos dice lo siguiente, en su libro *The art of Playgoing:*

> Colocaos en la entrada de cualquier teatro cuando el público empieza a reunirse; observad sus miles de facetas; estudiad sus variadas expresiones; tratad de apreciar las mentes separadas que son meras células de ese cerebro complejo; pensad en los intereses, en las percepciones, en los ambientes, en los vocabularios, en las simpatías, en los patrones, en las convicciones, en las conciencias y niveles de refinamiento contrarios de donde ha surgido este gigante, y los obstáculos o dificultades a que se enfrenta el dramaturgo cuando presenta situaciones, ideas y personajes que la multitud pueda comprender y aceptar aun si satisfacen todas nuestras exigencias individuales diversas, todos sus problemas nos parecerán más claramente que en cualquier libro de texto o de técnica dramática.[1]

La variedad que ese público es capaz de apreciar resulta ilimitada Algunos desearán los versos de Sófocles o de Shakespeare, míen-

[1] John Masón Brown, *The art of Playgoing.* (New York, W. W. Norton and Company, Ine , 1936.)

tras otros exigirán los parlamentos de la actriz cinematográfica más en boga por el momento. Alguno escogerá una obra que trate de aleún tema social o religioso, en tanto que otro se inclinará por un idilio histórico o una biografía. Hay quienes prefieren más bien un grupo de bellas coristas, en medio de un escenario espectacular y acompañadas por una alegre música, que la última tragedia de Miller o un drama poético de T. S. Eliot. Otros exigirán el renacimiento de los clásicos o la dramatización de alguna novela famosa, mientras que algún buen vecino preferirá la naturalidad de Chejov o la agilidad de Noel Coward. Y siempre hay un público que encuentra su mayor placer en los sermones de Shaw, en el teatro épico de Brecht, en las búsquedas de Pirandello, en la relatividad del tiempo y en la filosofía cuatridimensional de J. B. Priestley o en el desafío intelectual que Eric Bentley exige del teatro. Cualquier público teatral incluirá matices de todos esos individuos.

En segundo lugar, es otra suposición nuestra que el público \a al teatro para sentirse emocionado: el teatro es antes que nada una capilla de la emoción. El público debe sorprenderse, electrificarse, excitarse, divertirse, asustarse, entristecerse o apasionarse; el contenido emocional es más importante, más fundamental que el intelectual. La experiencia resulta sumamente útil cuando puede enseñar una verdad vital, inspirando al público a hacer mejores cosas; cuando lo conmueve con su poesía y su calidad literaria, preparándolo mejor para enfrentarse a la vida, o cuando lo desafía intelectualmente. Porque básica y principalmente, el teatro debe otorgar a < público una experiencia emotiva.

El teatro tiene como obligación proporcionar al público, a cambio del tiempo que éste le dedica, un trozo de vida más completo que el que podría vivirse en ese periodo. Debe acentuar las lecciones y verdades que ofrece y pintar los personajes tan vivamente que la gente pueda llegar a conocerlos y apreciarlos. El argumento puede identificarse con la vida tal como la ha experimentado el público, o diferir fundamentalmente de ella, pero deberá siempre ofrecer la experiencia y la emoción sustitutivas que sólo el teatro puede dar.

Con excepción de un periodo muy breve del siglo pasado, el hombre ha exigido siempre que el teatro, como arte, *parezca* real sin serlo; que *refleje* la vida sin ser ella misma; que sea siempre una *ilusión* de la realidad. Es en este elemento de la *semejanza* en el que encontramos el verdadero arte del teatro, aunque su proporción exacta haya cambiado según las épocas y a través de muchos tipos >' formas de drama y de teatro. La advertencia shakesperiana: "Manten un espejo trente a la naturaleza", presupone un tipo es-

pecial de espejo, que muestre al público lo que el artista quiere que vea, pero con la condición de que al verlo no confunda nunca el arte con la vida misma.

Una cuarta obligación del teatro es lograr siempre que el público *crea* en lo que ve, por lo menos durante el tiempo que permanece en la sala. A la mañana siguiente, después de *2LX\.3}LYI3X* detenidamente la obra, pueden surgir algunas dudas sobre ciertos hechos o caracterizaciones, que, sin embargo, no deben presentarse en el momento de la representación. La emoción, el espíritu y la ilusión de la vida deben existir siempre en el teatro.

Finalmente, el teatro debe expresar la verdad acerca de la gente y la vida. Cuando el teatro miente o cuando el público no cree en lo que ve, deja de ser arte. Ello no quiere decir que las obras deban ser realistas y los escenarios naturalistas; ni siquiera que el tema deba acercarse demasiado a lo real. Una fantasía puede ser tan verdadera como el drama más realista, si los personajes de esa fantasía y el escenario que los rodea se acoplan a las leyes de su existencia imaginaria. *Alicia en el país de las maravillas* y *El pájaro azul* son tan verdaderos como cualquier película realista. Su verdad o su terna pueden permanecer más largamente en nuestra memoria

Resumamos ahora estas cinco obligaciones del teatro hacia su público:

1. El teatro debe dirigirse al público y no a los individuos aislados.
2. El teatro debe conmover emocionalmente al público.
3. El teatro debe ofrecer intelectualmente a su público un tro/o de vida más completo que el que pueda vivir durante el breve lapso que dura la representación.
4. El teatro debe *parecer* real cuando crea una ilusión de la vida
5. La ilusión teatral debe ser un retrato verdadero de la vida, de tal manera que el público crea en ella, al menos cuando se encuentra en la sala.

El público, igualmente, tiene ciertas obligaciones hacia el teatro, puesto que el ii a verlo implica un trabajo bilateral. El *buen* aficionado no consideii al teatro como un simple pasatiempo para escapar a sus problemas personales. Exige que sea algo más que un mero escape, y no pone límites a las concepciones y creencias del artista, sino que le permite que emplee cualquier material para contar su historia. No pide tampoco un tipo especial de diversión; sólo quiere que sea un buen teatro, ya se trate de la actuación de un payaso, de un Hamlet, de una tragedia de Sófocles o de una farsa burda. Cuando entra en el teatro se entrega a él. aunque no ciega-

mente, pues conserva su juicio y su gusto. Acepta el teatro como un artificio, como un mundo construido para él, en el que participan muchas personas que se esfuerzan por comunicarle algo de la vida mediante la concepción del artista; y él, como parte del público, tratará de apreciar esos esfuerzos.

El buen aficionado advierte que el teatro es una síntesis de todas las artes y que es necesario que varias personas sean responsables de la producción. No sólo piensa en el argumento, en los actores, en el escenario, en la iluminación o en los trajes. Se da cuenta que puede gustarle cierta parte de la producción y desilusionarse con otra; y que sería injusto condenar o alabar al conjunto por una sola interpretación. Observa que el teatro es capaz de conmoverlo de mil maneras;'que le puede alterar, excitar, divertir, enseñar o transformar; pero que la experiencia total es bilateral, es decir, que se trata de Un juego en el que el público también debe participar.

Sabe que un elemento vital del placer que obtiene en el teatro es lo que Shakespeare denominó "el poder imaginativo", o sea una especie de semicreencia. Esta creencia no significa que deba exclamar ciegamente: "ése es el castillo de Hamlet" o "ésa es la casa de Willy Loman"; sino que no debe pensar que no se trata de Elsinore o del hogar de Loman. Coleridge dijo alguna vez: "La verdadera ilusión del teatro no consiste en que la mente crea que lo que tiene ante sus ojos es un bosque, sino en renunciar a la idea de que *no* lo es." Otros autores han considerado este fenómeno como una suspensión de la incredulidad.

El *mal* aficionado se turba cuando ve que algunos actores que conoce desempeñan un papel contrario a sus creencias aceptadas, como en el caso de un profesor universitario que dijo al director: "Yo le rogaría que en las próximas ocasiones evite usted darles un papel inconveniente a esos excelentes jóvenes, porque cuando los encuentro en la calle no puedo menos de recordar el personaje que han interpretado." Lo mismo sucedió con cierta iracunda señora, a cuyo hijo se le había dado un papel que le obligaba a proferir maldiciones. Ambas personas demostraban carecer de poder imaginativo. Negaban al actor su derecho de artistas para interpretar parlamentos de un tipo diferente.

El buen aficionado, en contraposición con esta visión estrecha e injustificada, concede a los actores, al artista escénico y a todos los que participan en la producción, la oportunidad de conducirlos a su mundo imaginario. Guando todos los artistas, los técnicos y su director no logran su objetivo, a pesar de que el aficionado les ha dado muchas oportunidades a través de su poder imaginativo, éste puede

entonces justamente criticarlos como artistas. Sería, sin embargo, más inteligente de su parte —y le proporcionaría un mayor placer personal— si fuera capaz de comprender *por qué* los artistas han fracasado o no en su cometido.

El buen aficionado reconoce, además, sus propios prejuicios y trata de superarlos. Puede no interesarse en determinado actor o en cierta obra teatral; sin embargo, hará un esfuerzo para juzgarlos honradamente, concediéndole a cada artista el derecho de trabajar según su gusto.

La última y primordial obligación del público es una repetición del *primer principio,* nuestra premisa básica de crítica dramática: las tres preguntas de Goethe.

Resumamos ahora cuáles son las obligaciones del público:

1. Considerar cada hecho dramático con una gran dosis de poder imaginativo.

2. Reconocer los prejuicios personales.

3. Observar y valorar el trabajo de *todos* los artistas que han hecho posible la producción.

4. Conceder a cada artista el derecho de expresarse según le convenga.

5. Utilizar siempre las tres interrogaciones de Goethe.

¿Qué trata de hacer el artista?

¿Lo ha hecho bien?

¿Merece hacerse?

EL CINE, NUEVO LENGUAJE

Béla Balázs*

En sus primeros años de existencia, había desarrollado el cine nuevos temas propios, nuevas figuras, y un nuevo estilo, es decir, un nuevo género de arte. ¿Cuál es mi fundamento, pues, para afirmar que en aquel entonces no era más que una copia fotográfica, técnicamente muy perfeccionada, del teatro?

¿Cómo y cuándo se convirtió la cinematografía en un arte específico y autónomo, que emplea métodos completamente diferentes de los teatrales y que habla un lenguaje totalmente nuevo? ¿Cuál es la diferencia entre teatro fotografiado y arte cinematográfico? ¿ No se trata' en ambos casos de la proyección de imágenes vivas sobre una pantalla? ¿Qué razones tengo para sostener que, mientras una forma es exclusivamente una reproducción técnica del teatro al aire libre, la otra es una categoría independiente del arte figurativo?

Uno de los principios fundamentales del teatro establece que *el espectador ve la escena con continuidad espacial, es decir, en su totalidad.* Abarca, constantemente, todo el espacio en que se desarrolla la escena. Es posible que en el escenario no aparezca más que un rincón' de una habitación. Pero el espectador lo ve por entero y, dentro del mismo y único marco, ve todo lo que en él sucede.

Según otro de los principios básicos del teatro, el espectador \e siempre la escena desde una *distancia determinada e inmutable.* Si bien en el teatro fotografiado se tomaban las escenas desde distintas distancias, éstas no se modificaban en el transcurso de una sola.

Constituye otro importante principio el hecho de que el "enfoque" del espectador, su ángulo visual, su perspectiva se mantiene constante. El teatro fotografiado cambiaba, a veces, la perspectiva de una a otra escena, pero durante una de ellas permanecía tan inmutable como la distancia.

Estos tres principios fundamentales del teatro se relacionan natu-

* Béla Balázs, *El film,* Ed. Losange, Buenos Aires, 1957, pp. 17-19.

raímente entre sí y son parte de los primeros principios de la forma de expresión y del estilo teatrales. Carece de importancia el que la escena teatral sea vista directamente, o a través de una reproducción fotografiada Y tampoco la tiene el que sean cuadros imposibles de ofrecer en un escenario, escenas reproducibles solamente al aire libre o mediante la técnica fotográfica.

Estos principios perdieron su significado con el advenimiento del arte cinematográfico •—que comienza donde ellos terminan— y cedieron el paso, a los nuevos métodos. Los nuevos principios son los siguientes:

1. Variación de la distancia entre el espectador y la escena, en el transcurso de la misma. Deriva de aquí la variación del tamaño de la escena, que se desarrolla dentro de un marco y de una composición del "cuadro";
2. Subdivisión de la escena completa en imágenes aisladas;
3 Variación del encuadre (ángulo visual, perspectiva) de imágenes aisladas en el transcurso de una misma escena;
4. El *montaje,* es decir, el ordenamiento de las tomas aisladas. No se trata de una sucesión de escenas completas —por muy cortas que sean— tal como ocurre en el teatro de Shakespeare, sino del encuadre de los pequeños detalles de la misma escena. Surge de esta sucesión, como de las partes de un mosaico ordenado en el tiempo, la escena como unidad.

La revolución de la forma de expresión visual, nacida de estos métodos, creó las nuevas bases de la evolución del arte cinematográfico, cuya cuna fue Hollywood, en los Estados Unidos. Esta revolución, que tuvo lugar durante los comienzos de la Primera Guerra Mundial, debemos agradecerla al genio de David Gríffith. No fue sólo el creador de hermosas obras de arte; con él empe/ó un arte nuevo.

La particularidad específica del arte cinematográfico es la siguiente: no sólo nos permite observar de cerca imágenes aisladas del conjunto de la escena, y vislumbrar las entrañas de una vida que nos muestra así sus más recónditos e íntimos misterios, sino que conserva también el sentido de lo profundo e impenetrable, en contraposición con lo que ocurre en el escenario o en una pintura Esto sucede porque ese sentido no se encuentra ahogado bajo la compleja impresión de todo el cuadro, que permanece constantemente ante nuestra vista.

El empleo de los nuevos medios expresivos del arte cinenaatográ-

fico no dio a conocer temas nuevos y sorprendentes, como tempestades o volcanes en erupción. Hizo resaltar, en cambio, lo oculto: la lágrima solitaria que brilla y cuyo significado era desconocido en el escenario.

El director de un film no nos permite observar aquello que nos plazca en una escena. Obliga, en cambio, a nuestra mirada, a pasar de un detalle a otro, siguiendo el orden preconcebido de su montaje. Mediante la *sucesión* de encuadres, el director puede poner de relieve algunos hechos; no se limita a *mostrar* la película, sino que le da un *significado.* Éste es el punto en el que la personalidad del creador del film aparece en toda su importancia. Dos películas con el mismo argumento, pero con diferente montaje, serían la expresión de dos personalidades diferentes. Representarían dos enfoques del mundo completamente distintos, serían, en fin, dos películas distintas.

LA ESPECIFICIDAD DEL CINE

Marcel Martin*

"¿Qué es el cine?" Los pareceres están muy divididos, como muestran las siguientes citas que permiten al mismo tiempo circunscribir progresivamente el problema:

"El cine es algo que no puede ser contado" (Rene CLAIR).

"El cine no es un espectáculo; es una escritura. No es en el 'plato' del estudio, sino en la pantalla donde está el film. El cine no es la fotografía de alguna cosa, sino la cosa en sí" (Robert BRESSON).

"El cine es la música de la luz" (Abel GANCE).

"El cine nos da, no imágenes, sino ideas" (Jean GREMILLON).

"El cine es algo que desmaterializa el mundo" (Henri AGEL).

"La fotogenia es el aspecto poético extremo de las cosas o de los hombres, susceptible de sernos exclusivamente revelado por el cine" (Louis DELLUG) .

"Denomino fotogénicos a todos los aspectos de las cosas, de los seres y de las almas que aumentan su calidad moral por la reproducción cinematográfica. Y todo aspecto que no puede ser mejorado por el cine, no es fotogénico, ni forma parte del arte cinematográfico" (Jean EPSTEIN).

"Lo interior es lo que prevalece. Sé que puede parecer paradójico en un arte que es totalmente exterior" (Robert BRESSON).

"El cine es intensidad, intimidad, ubicuidad. Diremos, de buen grado, que un film tiene alma cuando nos parezca que su inspiración, su realización, su interpretación ha penetrado, en diversa proporción, en todos los componentes del público, de una impresión profunda e irreductible a una simple satisfacción psicológica, afectiva o estética" (Henri AGEL)

"He aquí que la palabra 'hechizo' nos hace contemplar lo que puede ser el secreto de la efímera perfección del buen cine contemporáneo. Las artes, cualesquiera que sean, materializan el sueño.

* Marcel Martin, *La estética de la expresión cinematográfica,* Ed Rialp, Madiid, 1958, pp. 263-270

Están destinadas a dar forma a lo impalpable. Pero de todos los jnodos de expresión, el cine es el que dispone de los medios más convincentes para captar el flujo poético. En primer lugar, porque no lo solidifica como las artes plásticas, sin interiorizarlo tampoco como la literatura. Beneficiándose, en cambio, de lo que ha constituido la fuerza milenaria del teatro. Pero la pantalla tiene sobre la escena otra ventaja, consistente en revestir a lo irreal de las más concretas apariencias de realidad. Más aún: de revelar lo surreal en el mismo seno de lo real" (Claude MAURIAC).

"¿Cuáles son las virtualidades que se realizan únicamente sobre la película, mientras la proyección? ¿En qué consiste ese algo que el cine no reproduce, sino que produce y por lo que se convierte en forma de arte específico? Hemos definido ya este algo: el cambio de punto de vista, el plano, el primer plano, el encuadre variable, el montaje. Y más importante, la nueya acción psicológica que ejerce el film por medio de los procedimientos técnicos enumerados: la identificación" (Béla BALÁZS).

Esta serie de citas desordenadas tiene por objeto destacar algunos puntos, sobre los que insistiré. De momento podemos establecer dos definiciones del cine aparentemente contrarias, pero no contradictorias.

En primer lugar, el cine es un *arte figurativo,* el más figurativo de todos los artes. Por la naturaleza mecánica de la cámara, reproduce la realidad con perfecta objetividad o, al menos, teniendo en cuenta algunas convenciones (blanco y negro, etcétera), es capaz de dar, mejor que ningún otro, la impresión de realidad, de imponernos la aproximación al mundo, de expresar el peso de las cosas, de rodearnos con la presencia de los seres, en resumen, de ofrecernos un universo que es tan sólo una imagen, pero que no impide que penetremos y nos fundamos con él.

Se me objetará que una reproducción no es arte, pero basta considerar que he hablado de imagen y que he dicho que el cine nos da la impresión de la realidad. Y el cine añade siempre, a la imagen más fiel, un elemento misterioso e inaprehensible, específico del cine y que trataré más adelante de definir. Contentémonos ahora con afirmar que el cine es igualmente un *arte transjigurativo,* si puedo utilizar este neologismo. La cámara no se limita a copiar, recrea; no reproduce, produce, según expresión de Balázs. Además, la cámara no "ha creado" el cine, sino que le ha permitido nacer y es Público que todas las búsquedas pictóricas (los impresionistas),

literarias (Proust) y filosóficas (Bergson) habían preparado el camino al séptimo arte para su visión nueva de las cosas y de sus relaciones naturales en el mundo. La cámara "estiliza", da un estilo a lo real, que frecuentemente no es más que una masa informe de seres y un entrelazamiento indescriptible de secuencias causales; por la planificación, elige y decanta; el montaje, densifica y valoriza. Pero especialmente posee el poder de penetrar en los seres, de abrirles para contemplarlos. A través de la opacidad de las presencias cotidianas, descubre sus posibilidades, su desarrollo y su interioridad.

De esta forma, paradójicamente el cine es al mismo tiempo el arte "más realista" —ninguno nos sitúa con tan penetrante insistencia frente a la masa informe de las cosas— y el más "irrealista", el más "surrealista" —en el sentido que da a esta palabra Jean Epstein, citado al comienzo del libro, o Claude Mauriac en este capítulo—, el más íntimo, el más subjetivo, el más afectivo, el más ilógico, el más apropiado para trascender del parecer al ser, de la apariencia hasta la interioridad, de lo individual hasta lo universal, de la imagen hasta la idea. Paul Eluard lo ha expresado magníficamente: "El cine ha descubierto un nuevo mundo, al alcance, como la poesía, de todas las imaginaciones. Incluso cuando ha querido imitar al mundo antiguo, natural o teatro, ha producido fantasmas. Copiando la tierra ha mostrado el cielo."

Por lo tanto —suponiendo que fuese aún necesario .demostrarlo—, el cine es un *arte,* y en este aspecto un film es un fin en sí, pero es también un *medio,* es medianero, y esto nos lleva al problema del lenguaje. Parece definitivamente probado que *no se puede considerar el cine como un lenguaje en el sentido estricto del término,* o sea, en sentido matemático. En efecto, sólo el lenguaje matemático puede ser tenido por un lenguaje perfecto, o sea como un sistema de signos-símbolos fijados arbitrariamente y eventualmente intercambiables, pero al mismo tiempo perfectamente unívocos y absolutamente adecuados a las nociones que designan; si el lenguaje matemático puede ser tenido por el lenguaje perfecto, es debido a que las definiciones matemáticas engendran sus objetos, que el sistema de matemáticas y el lenguaje que las denomina son idénticos: *logos* quiere decir discurso y cálculo. Pero es evidente que el dominio de este lenguaje es muy reducido y que no puede aplicarse a nociones en evolución: es impotente para expresar el progreso dialéctico de la naturaleza y de la sociedad.

El lenguaje verbal se ha encontrado en la necesidad de designar a los seres y a las cosas que le preexistían, y, como hemos visto, la

creación de los términos correspondientes a estas realidades no ha podido ser deliberada ni contingente, sino que la aparición de la palabra es el producto de la confrontación activa entre el objeto y el sujeto que actúa sobre él; el lenguaje verbal no consiste en la creación de una palabra destinada a designar un concepto, sino en el nacimiento dialéctico y paralelo de la palabra y del concepto en una conciencia reflexiva: no se da un sentido a la palabra, sino que la misma palabra *es* sentido.

pero se produce rápidamente una degradación de este sentido, ya que la palabra no sigue a la realidad que designa, en todas sus transformaciones históricas, terminando por existir la duplicidad del lenguaje que he denunciado ya. Para luchar contra la "separación" del ser y de la palabra es por lo que la poesía quiere hacer hablar a las mismas cosas e intenta restaurar la unión íntima entre la forma (vocablo) y el contenido (concepto), su identidad: *la palabra es la cosa,* es lo que Valéry quiere decir cuando afirma que "la poesía es un cierto acuerdo del sonido y del sentido".

Esta tentativa desesperada de la poesía moderna parece que sólo el cine podrá llevarla a término. En la imagen fílmica son los mismos seres y cosas los que aparecen en su complejidad y evolución. Pero más allá de este vigor representativo, el cine es capaz de realizar una prodigiosa *profundizarían en lo real,* en lo que tiene de aparente (gracias a su poder de penetración) y de instantáneo (gracias a la temporalidad que introduce en todo). Se puede decir que el cine está situado entre la pintura (de la que toma el carácter representativo) y la música (de la que adquiere fácilmente, gracias al montaje, el carácter lírico) ; además, es un arte del espacio, como el primero, y un arte del tiempo, como el segundo.

Aunque el cine no es un lenguaje en sentido estricto, continuaremos utilizando este término por comodidad y porque el lenguaje fílmico no es más engañoso —e igualmente práctico— que el lenguaje verbal. En todo caso, podemos decir que *el cine es un medio de expresión privilegiado* por su exactitud y precisión y por sus posibilidades de generalización y simbolización.[1] Pero al mismo tiem-

[1] Es preciso aprender este lenguaje y aprender a *leer* un film. La verosimilitud psicológica de los procedimientos fílmicos explica, sin duda, la facilidad con que lo comprenden los niños; un niño de ocho años capta satisfactoriamente el sentido de un fundido-encadenado. En cambio, el desprecio que tienen ciertos adultos por el cine proviene tal vez del hecho de que no han logrado aprender pronto el lenguaje fílmico, ya que parece que no se puede *llegar a ser* espectador de cine después de los treinta años, debido a que entonces el psiquismo no es lo suficientemente flexible para habituarse a la fluidez de este lenguaje.

po no sólo desde el punto de vista sociológico, sino también psicológico, es un *espectáculo* y en esta perspectiva aparece como el término e integración del teatro liberado de todas sus convenciones materiales.

Aunque en definitiva, y con objeto de determinar más su especificidad, se puede establecer una triple comparación del cine con otras artes. En primer lugar, desde el punto de vista sociológico, debemos cqmpararlo con el teatro, pero con el teatro antiguo: análogo público enorme, análogo hecho social considerable, análogo carácter casi mitológico del espectáculo[2] y especialmente analogía entre las máscaras de los actores de la antigüedad, representando cada una un personaje genérico (la Joven, la Matrona, el Padre) y los "tipos" psicológicos y sociales del cine, que son con gran frecuencia elevados a mitos (los tipos de *Purilia:* las Umbilicales son las respetables madres de familia, las Púdicas las jóvenes honestas, los Parangonables los jóvenes seductores.

Desde el punto de vista psicológico, la novela moderna guarda analogía con el cine. Respecto a la condición del público, Claude-Edmonde Magny ha observado acertadamente que "la novela y el cine buscan sistemáticamente todo lo que puede favorecer la fusión afectiva del personaje y del público";[3] el lector de novela se comporta como "una criatura raptada por la visión y restituida a su soledad fundamental. Igualmente que para el cine. . ."[4] En cuanto al medio expresivo, C.-E. Magny insiste sobre el hecho de que "el cine es poco (o nada) espectáculo; es mucho más —como la novela— narración".[5] La continuidad, la participación casi sensible en sueños encarnados, la subjetividad de la narración pudiendo el espectador asimilarla fácilmente, el rescate de la servidumbre de la temporalidad, son factores que concurren a hacer del film, como de la novela, una forma de arte profundamente adaptada a la corriente de la conciencia.

Por último, desde el punto de vista estético, la poesía moderna es el arte más próximo al cine: análogo deseo de hacer hablar directamente a los seres, análogo incremento de lo real recompuesto, densificado, transfigurado, y análoga fusión de la imagen y de la idea. •

[2] Sería necesario hacer, por ejemplo, un estudio completo sobre la mitología de Hollywood. En un sentido más amplio, véase *Le cinema Mythologie du XXe siéde,* de Pierre Duvillars.

[3] *L'Age du román américain.*

[4] ídem.

[5] ídem.

Después de haber establecido algunos términos de referencia, voy a tratar de precisar la especificidad del arte del film, o sea, el conjunto de los medios de expresión propios de este arte. He aquí la nomenclatura que creo poder establecer:

1. Utilización de una *imagen* escrupulosamente fiel a lo real y dotada al mismo tiempo del poder de mediar en la evocación de lo surreal, inaccesible de otra forma.

2. Reproducción del *movimiento* real, de la vida en acto y, consecuentemente, recreación de la temporalidad, bien exacta u objetiva o ficticia e interior.

3. Recreación del mundo por *composición* de la imagen, que densifica y valoriza nuestra percepción de lo real, y por el *montaje*, operación complementaria de la planificación y cuyo atributo esencial es el ritmo cinematográfico.

4. El empleo de *movimientos de cámara*, cuyo objeto es crear relaciones espaciales sensibles o expresar la tensión personal de un personaje.

5. El recurso de la *profundidad de campo*, que' sitúa verdaderamente al espectador en la acció,n y densifica la unidad del drama y el medio ambiente del mundo.

6. El prestigio del *primer plano*, que permite captar la magia del rostro humano y la intimidad de las cosas.

7. Por último, la utilización de la *música* "off" de acompañamiento como estructuración temporal o contrapunto dramático y de sus efectos líricos.

Si es posible enumerar (en un orden lógico, aunque es evidente la gran importancia de la música) un cierto número de medios propios del cine, no quiere decir que hayamos definido el específico fílmico. Como es sabido, no basta reunir unos ingredientes conforme a una receta, sino que es preciso la existencia de un creador que tenga la suficiente capacidad para obtener el plato.

Además, si nos limitásemos a'esta nomenclatura tendríamos que admitir que los films de Chaplin son muy poco "específicos". La necesidad de exceptuar la obra del creador más importante de la historia del cine obliga a reflexionar sobre los límites de una definición que parece tan vana y estéril como la de Maurice Denis, en otra materia, según la cual la pintura no sería más que "manchas de color reunidas en un cierto orden".

¿Qué es, entonces, ese algo indefinible e impalpable que nuestra nomenclatura no ha hecho más que centrar sin explicarlo? Creo que algunos conceptos —ya expuestos en la lista de citas que he transcrito anteriormente— pueden permitir precisar lo más exacta-

mente posible lo que puede ser la característica específica más pro. funda del cine:

— el *"ángel":* este concepto designa en primer lugar las condiciones psicofisiológicas del espectáculo, la atmósfera característica de la sala de cine, que influye considerablemente sobre la receptividad y sensibilidad en general del espectador, y la naturaleza del universo diegético, que posee todos los caracteres de la realidad, pero duplicados por su vigor activo. En este universo compuesto y depurado, todo es eminentemente significativo, el menor hecho tiene carácter de símbolo y todo tiene una resonancia considerable Por otra parte, hemos visto la importancia del ritmo como medio de expresión fílmica. El ritmo estructura nuestra percepción del universo diegético en función de la acción, pero especialmente de la dominante psicología que ha querido expresar el realizador. Finalmente, el valor extraordinario de la música como elemento de contrapunto lírico o de paráfrasis insinuante, concluye felizmente la captación total e irresistible del espectador por un mundo artificial, pero de una incomparable presencia estética;[6]

—• la *intensidad:* el film densifica y valoriza la realidad por la composición de la imagen, que reúne los objetos más diversos en unidades espaciales; por el ritmo del montaje, que impone al universo diegético un cierto modo de vida estética; por el ángulo de toma, que origina puntos de vista insólitos o inquietantes; por el primer plano, que muestra el espesor viviente de los seres y de las cosas; por la profundidad de campo, que nos engloba en la acción y nos incrusta en el mundo;

— la *intimidad:* gracias al poder de penetración de la cámara, los seres viven con nosotros, en nosotros; imponen su presencia a nuestro presente. Bajo el ojo escrutador de la cámara, su estancamiento masivo se transforma en evolución activa; la insistencia interrogativa del primer plano quita las máscaras y revela las desconocidas riquezas de la interioridad; la narración subjetiva nos abre el acceso a las profundidades de la conciencia, y la flexibilidad fílmica se pliega a los meandros de la fantasía gracias a los recur-

[c] Según observa C. E Magny, la palabra "estética" encuentra en el cine su pleno sentido etimológico *(aisthésis,* que significa sensación). No existe ningún otro arte que ejerza tal influencia sensitiva sobre el espectador, pero es conveniente repetir que el cine es el arte más intelectual, quiero decir, más capacitado, para la expresión justa, y vigorosa **de la idea.**

os de un lenguaje que más bien es medio de fusión que no de construcción.

Estos son, creo, los elementos que constituyen el goce estético característico del cine, y que sus "enamorados" le exigen, siendo el cine el único arte que puede ofrecérselo plenamente. Pero ¡ cuántos espectáculos insípidos tienen que resistir antes de encontrar una obra de esta rara calidad![7]

Por otra parte, es evidente que este excepcional goce estético no puede suscitarse si por su parte el contenido humano del film contrarresta su manifestación por causa de su necedad o vacuidad. Análogamente, y para escapar al formalismo que denunciaba anteriormente a propósito de Maurice Denis, a cómo es imposible el que no intervenga en todo juicio sobre el valor general de un film, la consideración de su contenido ideológico. Un buen film es en *primer lugar* un buen guión, y entendiendo por buen guión no sólo una acción bien construida —esto lo doy por supuesto—, sino una acción que exalte, repito, los verdaderos valores humanos. Si se menosprecia esta unidad profunda de toda obra hermosa, se corre el riesgo de caer en el hermetismo y en el formalismo: incluyendo el dominio de la técnica, su integración es indispensable a la vez para la perfecta legibilidad del lenguaje fílmico y para que alcance el clasicismo.

Entonces, el séptimo arte, mejor que ningún otro, porque es el más idóneo para "dar a ver", podrá ser el prestigioso medio de conocimiento a que le destina su naturaleza de arte de la masa: *conocimiento del mundo* y *comunión interhumana.*

[7] Incluso Claude Mauriac, apóstol del *específico,* afirma que sólo lo encuentra en escasos momentos de algunos films privilegiados. Ante la realización tan excepcional de una noción tan huidiza, se está tentado de dar al cine la siguiente definición bastante desorbitada: *todo lo que pasa por la pantalla.*

VIL EL ARTE EN NUESTRO TIEMPO

LOS TEMAS

El poeta como vidente
El arte es una mentira que nos hace ver la verdad
Definición del surrealismo
El poema creado
La novela de nuestros días
Una nueva actitud ante el teatro
La música, electrónica
La arquitectura moderna
Impopularidad y deshumanización del arte nuevo
Arte, revolución y decadencia
El arte y las masas
El problema de la obra abierta
El arte mexicano contemporáneo
La falsa antinomia entre el arte y la técnica
Industria y arte
El medio técnico y urbano como tema actual del arte
La sociedad como obra de arte

IOS PROBLEMAS

El arte en nuestro tiempo mantiene viva su potencia de ruptura, por un lado, y de innovación y creación, por otro. Tal vez sea Picasso el artista de nuestra época que mejor encarna esta doble voluntad de destrucción y creación a lo largo de una obra con la que pretende mostrar, a través de las diversas maneras que utiliza, no lo que busca, sino lo que encuentra. Así se expresa el propio Picasso, el más alto representante de la pintura moderna, en el texto suyo aquí recopilado.

Pero esta potencia de ruptura —inseparable del poder de innovación— no es sino la culminación de un proceso que hunde sus raíces en el siglo XIX *y que, además, no es puramente artístico. Surge de una crisis de valores de la' sociedad burguesa. Ya en 1871 la Comuna de París había hecho tambalear su estructura y no es casual que un gran precursor de la poesía moderna —que, por cierto fue comunero—, Rimbaud, haya tenido una clara conciencia de que estaban en crisis los valores espirituales que, durante largos siglos, habían alimentado al arte. Toda la aventura del arte moderno consistirá en un deslinde cada vez mayor respecto del presente conocido y en un aferrarse, ante el temor creciente a lo desconocido, al arte mismo, lo que se traducirá en una conciencia cada vez mayor de su autonomía. En una de las cartas de Rimbaud, que pasan por ser el programa de la poesía moderna, se ejemplifica claramente este papel poderoso y autónomo que el artista se atribuye ("el poeta como vidente"), en medio del gaos y la destrucción ante lo desconocido. La Segunda Guerra Mundial vendrá a acentuar la crisis de valores de la sociedad burguesa y a fortalecer aún más la conciencia de rebeldía y autosuficiencia del arte. Expresión radical de esta conciencia será, en plena guerra, la negación extrema dadaísta y más tarde, la del heredero del dadaísmo: el surrealismo. Pero los surrealistas no se contentan con negar; quieren cambiar —con el arte mismo convertido en instrumento— la vida misma, como quería Rimbaud.*

Toda esta actitud que surge erf. una sociedad en crisis tiene con-

secuencias extremas para el arte en cuanto tal: nada menos que la negación de todos los módulos y principios de la tradición occidental artística (del arte como imitación o verdad se pasa —como dice Picasso— a un arte como mentira que puede dar la verdad). Una vez liberado de los módulos tradicionales (el arte como copia, imitación o representación), el artista se lanza a una vertiginosa carrera de ismos, de búsqueda de nuevos medios de expresión, de constante innovación y creación, que llega hasta nuestros días. Los textos de Huidobro con respecto a la poesía; de Castellet para la novela; de Fubini para la música; de Dorf les para la arquitectura, y de Umberto Eco con referencia a varias artes, ponen de manifiesto hasta qué punto el arte moderno ha roto con el pasado y se aventura por nuevos e insospechados caminos. Como forma de creación, en la medida en que se aleja cada vez más de los módulos tradicionales, se presenta con un valor cada vez más propio y absoluto. Con ello se aleja así de la concepción del arte al servicio de algo que no sea él mismo. Sin embargo, el texto de Mariátegui refleja una concepción opuesta, de acuerdo con la cual —sin renunciar a los medios expresivos conquistados— el arte puede y debe estar al servicio directo de la sociedad. Y el muralismo mexicano, como pone de manifiesto Justino Fernández, expresa ideas y actitudes revolucionarias, sin que ciertamente pueda ser reducido a su dimensión política.

En nuestra época —época de revoluciones artísticas y sociales— se han enfrentado reiteradas veces dos concepciones del arte: como forma de praxis creadora que conoce también sus propias revoluciones y como forma de actividad creadora puesta, ante todo, al servicio de la revolución. En torno a estas dos concepciones la polémica se ha encendido una y otra vez porque para los artistas y para la sociedad este problema no ha sido un problema puramente teórico, sino práctico. Preguntas como éstas no han dejado ni dejan de hacerse en nuestros días: ¿la revolución en el arte es incompatible con una sociedad en revolución?; ¿servir a la transformación radical de la sociedad significa tener que rebajar el arte a la condición de simple instrumento de expresión ideológica directa, o de propaganda, ignorando o relegando a segundo plano, su naturaleza creadora, innovadora? En el texto de Mariátegui, antes citado, y en el de Fischer, se abordan estas cuestiones. Al examinarlas se pone de manifiesto el carácter problemático del destino del arte en nuestro tiempo, al no poder ser separado de las condiciones sociales en que produce el artista; unas veces lo atenazan las leyes de la producción capitalista que tienden a convertir la obra de arte en

mercancía; otras veces la imposición político-burocrática trata de reducirlo a un instrumento.de expresión o educación ideológica que acaba por limitar su desenvolvimiento como forma de actividad creadora.

Pero en nuestra época, los problemas no sólo se plantean al artista en virtud de las condiciones sociales específicas en que se desarrolla su trabajo creador, sino que se plantean asimismo al espectador (consumidor o gozador) del producto artístico. Es un hecho reconocido en general, que, en nuestro tiempo, hay un divorcio o abismo entre el creador y el espectador, o entre el arte y el público. ¿Se trata de un divorcio o abismo insalvable, impuesto por la propia naturaleza del arte moderno? En estos términos aborda Ortega y Gasset el problema que él resuelve sosteniendo que existe una impopularidad por principio entre el arte moderno y el público. Mariátegui señala con agudeza que Ortega y Gasset eleva lo que ocurre en una situación histórica concreta —en la que tal divorcio existe— a la condición de situación general e irrebasable. Fischer se plantea el mismo problema de la relación entre el arte y las masas no sólo con referencia a la sociedad que tenía presente Ortega, sino también con respecto a la sociedad socialista en la forma histórico-concreta con que se ha presentado en la Unión Soviética. Y aunque registra también la existencia de un divorcio entre el gusto de las masas y el arte moderno, confía en que esta situación será superada. En suma, frente a la afirmación de Ortega, confirmada al parecer por los hechos, seguiría en pie la tesis de que en una sociedad nueva en la que el hombre pueda desplegar plenamente su potencialidad creadora tiene que encontrar el arte, como forma específica de creación, su campo social adecuado.

Pero en nuestro tiempo no se trata sólo de la necesidad de superar el abismo existente entre el creador y el espectador, sino también de ampliar la esfera de la creatividad misma, sacándola del marco estrecho del creador privilegiado, excepcional. A esta necesidad responden las experiencias artísticas que Umberto Eco analiza en su poética de la "obra abierta". Tanto en el terreno de la música y la literatura como en el de las artes plásticas y la arquitectura, se han producido ya una serie de obras que permiten hablar de una socialización de la creación misma, dado que el artista, al crearlas, amplía o extiende al propio contemplador —o intérprete— la posibilidad misma de crear. En este sentido hay que entender también —frente al teatro tradicional— la actitud de Brecht al oponerse a la identificación, que reduce al espectador a un elemento pasivo, y

proponer, por el contrario, un distanciamiento que le permita asumir una actitud activa.

En nuestro tiempo vivimos también en un mundo de enorme desarrollo científico y técnico ante el cual no puede permanecer indiférente el arte. Esto plantea una serie de problemas. ¿Cómo se relacionan el arte y la técnica? ¿Se trata de una antinomia insolu. ble como supone todavía una mentalidad de raíz romántica? ¿Cabe una unión entre la industria y el arte? ¿Y en un medio técnico y urbano cuál puede ser la función del arte? ¿Acaso puede reducirse al marco del arte cultivado hasta hoy, incluyendo el arte abstracto, es decir, al de 4a obra de arte como objeto? ¿No deberá buscar más bien su integración en la vida cotidiana, estetizando dicho medio técnico y urbano? He ahí el tipo de problemas que abordan en sus textos respectivos Lunacharsky, Francastel y Rubert de Ventos. Pero todos estos problemas desembocan, a su vez, en este otro fundamental: el de crear las condiciones sociales que permitan semejante solución estética, es decir, que el arte cumpla una nueva función; dar una faceta estética a la industria (Lunacharsky), "implicarse" en el mundo (Ventos) o hacer de lo estético una fuerza productiva social (Marcuse). El arte sólo será una verdadera fuerza liberadora •—dice Marcuse— en una sociedad futura que sea, a la vez, libre y bella. Ya no se trata, por tanto, del problema de la obra de arte en la ciudad o en la sociedad, sino de la ciudad o la sociedad como obra de arte.

LOS AUTORES

ARTHUR RIMBAUD, *poeta francés, nació en Charleville en 1854 y murió en 1891. Su actividad poética se inicia en su infancia; a los 17 años (en 1871) escribe su poema más famoso* Bateau ivre. *Poco después (a los 19 años), cuando ya había creado poemas geniales, deja voluntariamente de escribir, tal vez considerando que el mundo moderno no podía —o no merecía— ser traducido al lenguaje de la poesía. 1871 no es sólo el año de su poema más famoso sino también de su adhesión —junto con otros grandes artistas franceses: Corot, Courbet, Daumier y Manet— a la Comuna de París. Ese mismo año Rimbaud escribe dos cartas ("Cartas del vidente") que han sido consideradas como una especie de programa de la poesía moderna. Después de suspender para siempre su actividad poética, viaja por el Cercano Oriente y África Central, donde se convierte en comerciante de marfil. Finalmente, hace una fortuna*

„ el tráfico de armas para el Negus de Abisinia. En el brevísimo periodo de su actividad creadora escribió, además del poema antes tado, Una estancia en el infierno y Las iluminaciones.

PABLO PICASSO nació en 1881 en Málaga (España). Desde 1904, en e se traslada a París, su nombre aparece asociado a todas las aventuras de la pintura francesa, sin perder nunca su personalidad española. Su labor creadora se caracteriza por su constante ruptura e ^novación y en ella, se encarnan las complejas y diversas vicisitudes de la revolución pictórica moderna. De la pintura figurativa de ¡os primeros años, se incorpora al cubismo que él contribuye decisivamente a instaurar. Pasa luego por diversos periodos, entre ellos el romántico y fantástico, y el del expresionismo exasperado que culmina en Guernica (1937) obra maestra en negro y blanco con la que reacciona Picasso ante la tragedia que vive el pueblo español. Curioso e insatisfecho retorna creadoramente al arte del pasado o vuelve sobre sus propios pasos y, sin reconocer límites insalvables, transita así, con un impulso innovador inagotable, del expresionismo al clasicismo y de éste al romanticismo, para regresar a las formas naturalistas o abstractas del comienzo y proseguir así, en un proceso sin fin, derrumbando reglas, convenciones o previsiones. Picasso sigue siendo a los 90 años, celebrados recientemente por el mundo entero mientras él permanecía indiferente ante los homenajes, el pintor más grande de nuestra época, ejemplo inigualable de una prodigiosa vitalidad creadora. De su extensa y variadísima obra, citemos sólo los títulos de algunos cuadros: La planchadora (1904), El muchacho del caballo (1905), Saltimbanquis (1905), Las señoritas de Avignon (1907), Busto de hombre (1908), Mi alegría (1913), El violón (1913), Arlequín (1915), Naturaleza muerta con cabeza antigua (1925), Retrato de una dama (1937), Guernica (1937), Esfinge (1953), etcétera. Su labor creadora se extiende también al dibujo, la escultura, la cerámica, el grabado e incluso al teatro (El deseo cogido por la cola, 1950).

ANDRE BRETON, poeta surrealista francés y principal teórico del surrealismo, nació en Tinchebray (Orne) en 1896 y murió en 1970. Estudiante de medicina en París antes de ser movilizado en 1915. Destinado a diversos centros neuropsiquiátricos, tiene ocasión de iniciarse en el conocimiento de los trabajos de Freud, a la sazón casi desconocido en Francia. En 1919-1921 toma parte en el movimiento dadaísta, fundado en 1916 por Tristan Tzara. En 1921 se encuentra con Freud en Viena y ese mismo año asume la direc-

ción de la revista Literatura. *Con algunos de sus amigos se dedica, por entonces, a la exploración del dominio del automatismo psíquico. En 1924 publica el* Primer manifiesto del surrealismo, *funda una "Oficina de investigaciones surrealistas" y aparece* La revolución surrealista, *órgano del movimiento. Por todo ello, 1924 es el año de la fundación oficial del surrealismo, movimiento que no se presenta con un carácter espiritual, sino que pretende desarrollar también —junto con los grupos marxistas— una acción política. En 1930, Breton funda* El surrealismo al servicio de la revolución *y en 1935 rompe sus relaciones con el Partido Comunista. En 1938, se encuentra en México con Diego Rivera y León Trotsky y publica, junto con ellos, un manifiesto de la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente. Permanece en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial y vuelve a su patria, en 1946. En Francia sigue participando en las diversas manifestaciones —cada vez más débiles— del movimiento surrealista mundial hasta su muerte. Obras principales:* Los campos magnéticos, *1920;* Manifiesto del surrealismo, *1924;* El surrealismo y la pintura, *1928;* Nadja, *1928;* Segundo manifiesto del surrealismo, *1930;* Los vasos comunicantes, *1932;* Posición política del surrealismo, *1935;* El amor loco, *1937;* Arcano 17, *1945;* Oda a Carlos Fourier, *1947.*

VICENTE HUIDOBRO, *poeta chileno, nació en Santiago de Chile en 1893 y murió en 1948. Fue uno de los principales animadores del creacionismo, influyente escuela poética contemporánea. En 1916 en su* Arte poética *escribía: "¿Por qué cantáis la rosa, oh, poetas? Hacedla florecer en el poema." Dos años antes, en su* Manifiesto Non Serviam, *leído en Santiago de Chile, había dicho: "Hemos cantado a la naturaleza —cosa que a ella bien poco le importa. Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores ... Non Serviam. No he de ser tu esclavo madre Natura." En la conferencia* Poesía, *de 1921 reafirma: "El poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir." Más tarde, se relaciona con el ultraísmo, movimiento poético español de, vanguardia, emparentado con el creacionismo. Huidobro escribió una parte importante de su obra en francés. Entre sus principales escritos figuran:* Ecuatorial, Altazor, Horizon Carré, Saisons Choisies, Vientos contrarios, Mío Cid Campeador *(ensayo autobiográfico),* Cagliostro, Ciudadano del olvido, La próxima *(novela).*

JOSÉ MA. CASTELLET, *ensayista y crítico literario español, nació en*

Barcelona en 1926. Licenciado en Derecho. Desde 1951, colabora en importantes revistos españolas e hispanoamericanas con artículos y ensayos de crítica literaria. En 1951, publica Notas sobre una literatura española contemporánea; *en 1957 da a conocer* La hora del lector (Notas para una iniciación a la literatura española contemporánea), *obra en la que destaca el papel preponderante del lector en la novela de nuestros días; en 1960, publica su discutida antología* Veinte años de poesía española (1939-1959) *en la que preconiza "una concepción, histórica de la poesía y de la literatura, en el convencimiento de que un análisis de los fenómenos sociales, económicos y políticos que rodean al poeta y a su obra nos ayudará a una mejor comprensión de ésta . . .".*

BERTOLT BRECHT (véase "Los autores", cap. n).

ENRICO FUBINI, *musicólogo italiano contemporáneo. Autor de la* Estética musical del siglo XVIII a nuestros días *(la. ed., 1964), en la que estudia la historia de la estética musical de ese periodo a partir de su poder expresivo, o de su semanticidad. "La músipa —dice— tiene, en efecto, respecto a las otras artes, un* status *propio, consecuencia, principalmente, de la complejidad de los medios técnicos y del lenguaje de que se sirve." Al final de su obra, aborda los nuevos problemas que la nueva realidad de la música plantea a la estética musical.*

GILLO DORFLES (véase "Los autores", cap. vi).

JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *filósofo español, nació en Madrid en 1883 y murió en 1955. Estudió en Alemania donde fue discípulo del neokantiano Hermann Cohen. Profesor de metafísica de la Universidad Central de Madrid hasta el comienzo de la guerra civil (1936) en que abandonó su patria, permaneciendo en el extranjero hasta 1946. De nuevo en España fundó en Madrid el Instituto de Humanidades. Su obra filosófica suele dividirse en dos periodos: hasta 1923, el del perspectivismo; desde ese año hasta su muerte, el del raciovitalismo, o filosofía de la razón vital. Con esta filosofía trata de superar tanto el racionalismo como el irr acionalismo vitalist a; de acuerdo con ella, la realidad radical es la vida y la razón humana es uña función vital que, además, es histórica. Ortega y Gasset se ha interesado también por los problemas fundamentales de nuestra época desde posiciones elitistas, aristocratizantes. Como ensayista se ha ocupado de los más diversos temas, entre ellos los artísticos y literarios. Obras principales:* Meditaciones del Quijote, *1914;* El es-

pectador *(8 vols. 1916-1934);* España invertebrada, *1921;* El tema de nuestro tiempo, *1923;* La deshumanización del arte, *1925;* Misión de la Universidad, *1930;* La rebelión de las masas, *1930;* Ensimismamiento y alteración, *1939;* Historia como sistema, *1941;* Papeles sobre Velázquez y Goya, *1950;* Velázquez, *1955. Después de su muerte, se han publicado otras obras, entre ellas:* El hombre y la gente, *1957;* La idea de principio en Leibniz, *1958;* Idea del teatro *1958;* Una interpretación de la historia universal. En torno a Toynbee, *1960.*

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, *ensayista y crítico peruano, nació en Moquegua en 1894 y murió en 1930. En 1918 se orienta hacia el socialismo y funda* La razón, *desde la que defiende decididamente la reforma universitaria y las reivindicaciones obreras. De 1920 a 1923 reside en Europa. Desde 1924 desarrolla una intensa actividad periodística y política, a causa de la cual es encarcelado varias veces. En 1926 funda la revista* Amauta *y en 1928 rompe con el APRA y su máximo líder, Haya de la Torre. Ese mismo año funßa el Partido Socialista del Perú, crea* Labor, *órgano de la Confederación General del Trabajo Peruano, y publica su obra maestra:* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. *De salud delicada, desde que en 1924 perdió una pierna, Mariátegui muere víctima de una cruel enfermedad, que pone fin a una intensa actividad desplegada, en las circunstancias personales más terribles, hasta el día de su muerte. Obras:* La escena contemporánea, *1925;* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, *1928;* Defensa del marxismo, *1929. Numerosos artículos de Mariátegui han sido recogidos y publicados postumamente en diversos volúmenes de la Biblioteca Amauta, entre ellos:* El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy, *1950;* El artista y la época, *1959;* Temas de América, *1960.*

ERNST FISCHER, *filósofo marxista austríaco, nació en 1891. Movilizado en la Primera Guerra Mundial, y miembro de un consejo de soldados en 1918 en el frente italiano. Más tarde es sucesivamente estudiante de filosofía, obrero de una fábrica y redactor de un periódico. En 1945 formó parte, como ministro de Educación Pública, del Gobierno provisional austríaco. Durante años alterna su labor política y periodística con su labor filosófica, literaria y crítica. A esta última se consagra sobre todo en la actualidad. Obras principales:* De Grillpazaer a Kafka, *1962;* De la necesidad del arte, *1959;* Arte y coexistencia, *1966;* Lo que verdaderamente dijo Marx,

¡g70. Todas estas obras —excepto la primera— han sido publicadas en español.

UMBERTO ECO, *teórico italiano del arte. Nació en Alessandria (Piamonte) en 1932. Se gradúa en Filosofía en la Universidad de Turin. De 1954 a 1958 colabora en los programas culturales de la televisión italiana y a partir de 1959 se orienta hacia la labor editorial y ensayística. Desde 1961 es profesor de Estética en la Universidad de Turin. En el campo de la investigación estética destaca, sobre todo, por su poética de la "obra abierta" en la que examina una serie de manifestaciones del arte contemporáneo que rompen (por su apertura o por la posibilidad que ofrecen de extender la actividad creadora al espectador mismo) con el concepto tradicional de obra de arte, como obra cerrada e Inalterable. Umberto Eco se ha dedicado también últimamente a los problemas que plantea la "cultura de masas". Obras:* El problema estético en Santo Tomás, *1956;* Obra abierta, *1962;* Apocalípticos e integrados.

JUSTINO FERNÁNDEZ, *crítico de arte e historiador de las ideas estéticas sobre el arte mexicano, nació en la ciudad de México en 1904. Doctor en Filosofía, profesor de historia del arte mexicano, desde hace muchos años, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UN AM. Ha sido Director del Instituto de Investigaciones Estéticas de esta universidad. Desde hace años, en la cátedra, en conferencias, libros y artículos, se consagra a la tarea de hacer ver y comprender el arte contemporáneo y, particularmente, el mexicano. En los últimos años, ha consagrado especialmente su trabajo como investigador a la eüética del arte mexicano (desde el Arte Indígena Antiguo hasta los periodos de la Nueva España, del México Moderno y del Arte Contemporáneo). Fruto de su labor son tres volúmenes que constituyen una historia de las ideas estéticas sobre el Arte Mexicano. Obras:* El arte moderno en México, *1937;* El grabado en lámina en la Academia de San Carlos durante el siglo xrx, *1938;* Orozco, forma e idea, *1942, 2a. ed. 1956;* Prometeo. Ensayo sobre pintura contemporánea, *1945;* Arte moderno y contemporáneo en México, *1952;* Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo, *t 1954;* El retablo de los Reyes. Estética del arte de la Nueva España. *1959;* El hombre. Estética del arte moderno y contemporáneo, *1962.*

PIERRE FRANCASTEL, *historiador, crítico y sociólogo francés del arte, Tecientemente fallecido. Fue profesor de la Facultad de Letras de Estrasburgo y durante más de veinte años, hasta su muerte, director*

de estudios de la VI *sección ("sociología del arte") de la Escuela Práctica de Altos Estudios, de París. En 1967, fue llamado a la Facultad de Letras de Nanterre, pero no creyó que debía aceptar ese puesto docente. Realizó una importante labor tanto en el terreno de la exposición general de la pintura francesa, o dirigiendo obras de divulgación ("arquitectos ilustres", "pintores ilustres"). Pero Francastel destaca por su nuevo modo de enfocar las "realidades figurativas" y los "sistemas plásticos", y, sobre todo, por su contribución a una verdadera sociología del arte, que permita comprender las obras artísticas en cuanto tales y su lugar en la sociedad. Obras principales:* Pintura y sociedad, Arte y técnica, La realidad figurativa, Elementos estructurales de sociología del arte, La figura y el lugar: el orden visual del cuatrocientos, Picabia y la crisis de los valores figurativos.

ANATOLI LUNACHARSKY, *político, teórico del arte y crítico literario soviético. Nació en 1875 en Poltava y murió en 1933. Desde muy joven participó en el movimiento revolucionario ruso, sufriendo por ello arrestos y deportaciones, hasta que logró exiliarse. En 1917 regresó a Rusia y, al iniciar su existencia el nuevo Estado soviético, fue nombrado Comisario del Pueblo de Educación Pública, cargo que desempeñó durante doce años (hasta 1929). La política cultural y artística del Estado soviético en los primeros años de revolución, particularmente mientras vivió Lenin, se halla estrechamente vinculada a Lunacharsky. A diferencia de lo que habría de ocurrir posteriormente en la Unión Soviética, sobre todo a partir de 1934 —año en que se proclama el "realismo socialista" como el único método creador—, Lunacharsky trató de asegurar la mayor libertad de creación y estimuló en muchos casos y respetó siempre las nuevas expresiones artísticas'. En 1933 fue nombrado embajadof de la URSS en la España republicana, pero ese mismo año falleció en Mentón (Francia) sin haber podido ocupar su nuevo puesto. Lunacharsky destaca como autor dramático en sus obras:* Oliver Cromwell, *1920;* Tomás Campanella, *1922 y* Don Quijote, *1930, y como crítico literario y teórico del arte en los artículos y ensayos publicados sobre todo después de la revolución y recogidos postumamente en varios volúmenes:* Artículos sobre literatura, *1957;* Sobre el teatro y la dramaturgia, *1958;* En el mundo de la música, *1958.*

XAVIER RUBERT DE VENTOS, *filósofo y ensayista español, nació en Barcelona en 1939. Se doctoró en filosofía en 1965. Ha sido profesor visitante de la Universidad de Cincinnati (Ohio) y ha enseñado*

fundamentos de filosofía y estética en la Universidad de Barcelona y} en la actualidad, estética y composición en la Escuela Superior de Arquitectura de la misma ciudad. Ha dado conferencias sobre estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la UN AM. Rubert de Ventos destaca, sobre todo, por sus investigaciones en el campo de la estética. Partiendo de la situación actual del arte demuestra cómo éste apunta hacia un arte —que él llama "implicado"— acorde con los sistemas de producción actuales y adecuado a la nueva sensibilidad estética que estos sistemas fomentan. Pero este arte nuevo —como solución estética a la que conduce necesariamente el último arte de vanguardia— requiere, a su vez, también necesariamente, no una solución, pero sí una condición social, política. Tal es el mensaje de la obra fundamental de Rubert de Ventos (Teoría de la sensibilidad, *1968).*

HERBERT MARGUSE, *filósofo norteamericano contemporáneo de origen alemán. Nació en Berlín en 1898. Tenía 20 años cuando estalló la revolución alemana; era miembro entonces del Partido Socialdemócrata al que abandonó en 1919; en 1927 fue redactor de la revista socialdemócrata* Gesellschaft. *Sin embargo, tras de su breve participación en la revolución de,Berlín, Marcuse se consagra a la actividad universitaria. Bajo la dirección de Martin Heidegger, escribe su tesis de doctorado* La ontología de Hegel y el fundamento de una teoría de la historicidad. *Posteriormente, colabora con Theodor W. Adorno en el Instituto de Investigaciones Sociales de Francfort. Al llegar el nazismo al poder, se exilia primero en Suiza y París y después, en 1937, en los Estados Unidos. Aquí trabaja en diversas instituciones y organizaciones —privadas y oficiales— como la Universidad de Columbia, la Oficina de Servicios Estratégicos (durante la Segun'da Guerra Mundial), el Instituto de Investigaciones sobre Rusia, la Universidad Brandeis de Boston y, finalmente en la Universidad de San Diego, en California. Después de ser durante largos años un investigador y profesor de filosofía apenas conocido fuera de los círculos especializados, salta al primer plano de la popularidad con motivo de los movimientos estudiantiles de Alemania y Francia de 1968 cuyos dirigentes lo proclaman su inspirador ideológico. Su pensamiento se halla influido, sobre todo, en su primera etapa por Hegel y Heidegger y posteriormente por Marx, la sociología norteamericana y el psicoanálisis. Obras principales:* La ontología de Hegel, *1932;* Razón y revolución, *1941;* Eros y civilización, *1955;* El marxismo soviético; *1958;* El hombre unidimensional, *1964;* Un ensayo sobre la liberación, *1969.*

EL POETA COMO VIDENTE

Arthur Rimbaud*

El primer estudio del hombre que quiere ser poeta es el de su propio conocimiento, de un modo total. Comienza por buscar su alma, la examina, la palpa, la comprende. Una vez que la conoce tiene que cultivarla: esto parece cosa sencilla. .. Pero es que se trata de hacer que su alma sea monstruosa.. . Digo que tiene que ser un *vidente,* que tiene que hacerse vidente.

El poeta se convierte en vidente en virtud de un largo, inmenso y razonado *trastorno de todos sus sentidos.* Tiene que buscar todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; apura todos los venenos para no conservar dentro de sí más que la quintaesencia de ellos. Inefable tortura para la que el poeta necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana; de ahí que se convierta, entre todos los otros hombres, en el gran enfermo, en el gran criminal, en el gran maldito .. ., ¡ pero también en el sabio supremo! . . . , ¡ puesto que llega a lo *desconocido,* puesto que ha cultivado su alma ya de suyo más rica que la de ninguno! Llega a lo desconocido; y aun cuando, demente, termine por perder la comprensión de sus visiones, ¡ el caso es que las ha visto! Que reviente, en medio de los saltos que da entre cosas inauditas e innominables; ya vendrán otros horribles trabajadores que comenzarán por los horizontes donde el otro se ha derrumbado.

* Arthur Rimbaud, *Carta a Paul Demeny,* 15 de mayo de 1871, publicada por primera vez en *La Nouvelle Revue Frangaise,* París, octubre de 1912.

EL ARTE ES UNA MENTIRA QUE NOS HACE VER LA VERDAD

pablo Picasso*

No puedo comprender la importancia que se da a la palabra *investigación* en relación con la pintura moderna. A mi modo de ver, buscar no quiere decir nada en pintura Lo importante es encontrar. A nadie le interesa seguir a un hombre que, con la mirada puesta en el suelo, se pasa la vida buscando la cartera que la suerte puede ponerle en su camino. El que encuentre algo, sea lo que fuere, aun sin buscarlo, despierta al menos nuestra curiosidad si no nuestra admiración.

Entre los varios pecados de que me acusan ninguno tan falso como el de que mi objetivo fundamental de trabajo sea el espíritu de investigación. Mi objeto al pintar es mostrar lo que he encontrado, no lo qup estoy buscando. En el arte no basta con intenciones y, como decimos en español: obras son amores y no buenas razones. Lo que cuenta es lo que se hace y no lo que se tenia la intención de hacer.

Todos sabemos que el arte no es la verdad Es una mentira que nos hace ver la verdad, al menos aquella que nos es dado comprender. El artista debe saber el modo de convencer a los demás de la verdad de sus mentiras. Si en su trabajo sólo muestra que ha buscado y rebuscado el modo de que le creyeran sus mentiras, nunca conseguiría nada.

Con frecuencia la preocupación de investigar ha hecho que se extraviara la pintura, y que el artista se perdiera en elucubraciones mentales. Quizá sea éste el defecto principal del arte moderno. El espíritu de investigación ha envenenado a los que no comprendieron bien todos los elementos positivos y decisivos de arte moderno y les hizo tratar de pintar lo invisible y, por consiguiente, lo que no se puede pintar.

Hablan de naturalismo en oposición a la pintura moderna. Me gustaría saber si alguien ha visto jamás una obra de arte natural La naturaleza y el arte, por ser cosas diferentes, nunca podrán ser lo

* Declaraciones hechas a Maríus de Zayas en 1923, aparecidas en mayo de ese mismo año en la revista *The Arts* de Nueva York.

mismo. Con el arte expresamos nuestro concepto de lo que no es la naturaleza. Velázquez nos legó su impresión de las gentes de su época. Eran, sin duda alguna, diferentes de como las pintó, pero, no podemos concebir a Felipe IV de ningún otro modo que como lo pintó Velázquez. Rubens hizo también un retrato del mismo rey y en el cuadro de Rubens parece alguien totalmente distinto. Creemos en el de Velázquez porque nos convence con su fuerza superior.

Desde los primeros pintores, los primitivos, cuyas obras difieren de un modo evidente de la naturaleza, hasta artistas como David, Ingres y el mismo Bouguereau, que creían pintar la naturaleza tal y como es, el arte ha sido siempre arte y no naturaleza. Y desde el punto de vista del arte no hay formas concretas y abstractas: sólo hay formas que son mentiras más o menos convincentes. Es indiscutible que tales mentiras son necesarias para nuestra mente, pues a través de ellas formamos nuestro punto de vista estético de la vida.

El cubismo no es diferente de las demás escuelas de pintura. Los mismos principios y los mismos elementos son comunes a todas ellas. No significa nada el hecho de que durante largo tiempo haya sido incomprendido el cubismo ni que hasta hoy haya quien no vea nada en él. Yo no leo inglés; un libro inglés es para mí un libro en blanco, pero esto no significa que el idioma inglés no exista, y ¿a quién puedo culpar sino a mí mismo por no comprender algo de lo que nada entiendo? También oigo a menudo la palabra *evolución.* Con frecuencia me piden que explique la evolución de mi pintura. Para mí no hay en el arte ni pasado ni futuro. Si una obra de arte no puede vivir siempre en el presente no se la debe tomar en consideración. El arte de los griegos, el de los egipcios, el de los grandes pintores que vivieron en otros tiempos, no es arte del .pasado, quizá esté hoy más vivo que en ninguna otra época. El arte no evoluciona por sí mismo; cambian las ideas y con ellas su forma de expresión. Cuando oigo hablar de la evolución de un artista, me parece que le consideran como si estuviera entre dos espejos paralelos que reproducen su imagen un número infinito de veces, y que contemplan las imágenes sucesivas de uno de los espejos como si fueran su pasado, y las del otro espejo como su futuro, mientras que a su imagen real la ven como su presente, sin pensar que todas ellas son la misma imagen en diferentes planos.

Variación no significa evolución. Si un artista varía su forma de expresión sólo quiere decir que ha cambiado su modo de pensar y es;te cambio puede haber sido para mejorar o para empeorar.

Las diversas maneras que he utilizado en mi arte no se deben considerar como evolución o como escalones hacia un ideal desco-

nocido de la pintura. Todo lo que he hecho en mi vida ha sido para el presente, y con la esperanza de que siempre continúe en el presente. Nunca he pensado en el espíritu de investigación. Cuando he encontrado algo que expresar lo he hecho sin pensar en el pasado o en el futuro. No creo haber utilizado elementos fundamentalmente distintos en mis diferentes modos de pintar.

Si los temas que he querido expresar han sugerido maneras diferentes de expresión no he dudado nunca en adoptarlas. Nunca he hecho pruebas ni experimentos, siempre que he tenido algo que decir lo he dicho del modo que yo sentía más ajustado. Motivos diferentes exigen diferentes métodos de expresión. Esto no significa ni evolución ni progreso, sino una adaptación de la idea que se quiere expresar y de los medios de expresión. No existen artes de transición. Hay en la historia cronológica del arte periodos más positivos, más completos que otros. Esto quiere decir que hay épocas en que hay mejores artistas que en otras. Si se pudiera representar gráficamente la historia del arte como en una tabla de las que usan las enfermeras para anotar los cambios de temperatura del enfermo, se vería el mismo perfil montañoso, prueba de que en el arte no hay progreso ascendente, sino alzas y bajas que pueden ocurrir en cualquier momento. Lo mismo sucede con la obra del artista individual.

Muchos piensan que el cubismo es un arte de transición, un experimento que traerá resultados posteriores, los que así lo creen no lo han comprendido. El cubismo no es semilla ni feto, sino un arte que trata fundamentalmente de las formas; y cuando se crea una forma, ésta adquiere vida propia. Una sustancia mineral con forma geométrica, no toma esa forma con fines transitorios sino que continuará siendo lo que es y conservará su propia forma Si aplicáramos al arte las leyes de la evolución y el transformismo tendríamos que reconocer que todo arte es transitorio. El arte, por el contrario, no entra en estos absolutismos filosóficos. Si el cubismo es un arte de transición estoy convencido de que lo único que saldrá de él será otra forma de cubismo.

Para darle una interpretación más sencilla se ha relacionado al cubismo con las matemáticas, la trigonometría, la química, el psicoanálisis, la música y otras tantas cosas. Todo ello ha sido pura literatura, por no decir sandeces, que trajo malos resultados y oscureció con teorías la visión de las gentes.

El cubismo se ha mantenido dentro de los límites y limitaciones de la pintura, sin que jamás pretendiera llegar más lejos. En el cubismo se practica el dibujo, la composición y el color con el mismo

espíritu y de la misma manera que los comprenden y practican las demás escuelas. Puede que nuestros temas sean diferentes, pyes hemos introducido en la pintura objetos y formas enteramente ignorados Hemos abierto los ojos y la mente a lo que nos rodea.

Damos a la forma y al color todo su significado individual, en tanto como podemos; tenemos en nuestros temas la alegría del descubrimiento, el gozo de lo inesperado; nuestro tema es, en sí mismo, una fuente de interés. Pero, ¿para qué decir lo que hacemos si para enterarse basta con querer verlo?

DEFINICIÓN DEL SURREALISMO

Andre Breton*

Únicamente con mala fe se podría discutirnos el derecho a usar el término de *surrealismo* en el sentido particular en que lo entendemos nosotros, puesto que está claro que antes de nosotros no había tenido éxito. Yo lo defino, pues, de una vez por todas: *Surrealismo, n. m.* Automatismo psíquico puro, a través del cual una persona se propone expresar, ya sea verbalmente, por escrito o de cualquier otra forma, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, del cual está ausente cualquier control de la razón, y ajeno a toda preocupación estética o moral.

ENCICLOP. *FILOS.* El surrealismo descansa en la creencia, en la realidad superior de ciertas formas de asociaciones a las cuales hasta ahora no se había dado importancia, en la primacía del sueño y en el mecanismo desinteresado del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los demás mecanismos psíquicos y a sustituirse a ellos en la solución de los principales problemas de la vida. Los que han hecho un *surrealismo absoluto* son Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noli, Péret, Picón, Soupault, Vitrac.

Parece que hasta ahora son lo's únicos, y de esto estaría yo seguro si no exsistiese el caso apasionante de Isidore Ducasse, sobre quien me faltan datos. Lo cierto es que, al observar los resultados sólo superficialmente, un buen número de poetas podría pasar por surrealista; empezando por Dante y, en sus días mejores, Shakespeare. *En el curso de distintos intentos de reducción, a los cuales me he dedicado, de lo que por un abuso de confianza llamamos genio, no he encontrado nada que se pueda atribuir, en último análisis, a otro proceso juera de éste.*

Las noches de Younsr son surrealistas de punta a cabo; dess>ra-

* Andre Breton, *Primer manifiesto del surrealismo* en: Mario de Michelli, *Las vanguardias aitísücas del siglo XX.* Ed. Unión, La Habana. 1967, pp. 378-380.

ciadamente, es un cura el que habla, un cura malo, sin duda, pero un cura.

Swift es surrealista en la maldad.
Sade es surrealista en el sadismo.
Chateaubriand es surrealista en el exotismo.
Gonstant es surrealista en política.
Hugo es surrealista cuando no es bobo.
Desbordes-Valmorp es surrealista en amor.
Bertrand es surrealista en el pasado.
Rabbe es surrealista en la muerte.
Poe es surrealista en la aventura.
Baudelaire es surrealista en la moral.
Rimbaud es surrealista en la práctica de la vida y en otras cosas más.
Mallarmé es surrealista en la confidencia
Jarry es surrealista en el ajenjo.
Nouveau es surrealista en el beso.
Saint-Pol-Roux es surrealista en el símbolo.
Fargue es surrealista en la atmósfera.
Vaché es surrealista en mí.
Reverdy es surrealista en su casa.
St. J. Perse es surrealista a distancia.
Roussel es surrealista en la anécdota.
Etcétera.

Insisto: no son siempre surrealistas, porque yo descubro en cada uno de ellos un cierto número de ideas preconcebidas a las cuales estaban apegados muy ingenuamente.

Lo hacían porque *no habían entendido la voz surrealista,* la que se hace oír aun en vísperas de la muerte, por encima de las tempestades; lo hacían porque no querían servir simplemente a la orquestación de la partitura maravillosa. Eran instrumentos demasiado orgullosos y es por esta razón que no siempre han tenido un sonido armonioso.*

Pero nosotros no nos hemos dedicado a ningún trabajo de filtra-

* Podría decir lo mismo de algunos filósofos y de algunos pintores solamente con citar entre estos últimos a Paolo Uccello en la época antigua y, en la época moderna a Seurat, Gustave Moreau, Matisse (en la "música" por ejemplo), Derain, Picasso (decididamente el más puro), Duchamp Picabia, De Chírico (por largo tiempo admirable), Klee, Man Ray, Max Ernst, y cerca de nosotros a André Masson.

ción, que en nuestras obras nos hemos transformado en receptáculos sordos de tantos ecos, en modestos *aparatos registradores* que no se hipnotizan con los dibujos que trazan, nosotros tal vez servimos a una causa aún más noble. Así devolvemos honradamente el "talento" que se nos atribuye.

EL POEMA CREADO

Vicente Huidobro*

El hombre ya ha inventado toda una fauna nueva que anda, vuela, nada, y llena la tierra, el espacio y los mares con sus galopes desenfrenados, con sus gritos y sus gemidos.

Lo realizado en la mecánica también se ha hecho en la poesía. Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos.

Dicho poema es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta. Y no es hermoso porque recuerde algo, no es hermoso porque nos recuerde cosas vistas, a su vez hermosas, ni porque describa hermosas cosas que podamos llegar a ver. Es hermoso en sí y no admite términos de comparación Y tampoco puede concebírselo fuera del libro.

Nada se le parece en el mundo externo; hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo. Crea lo maravilloso y le da vida propia. Crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo, por lo que habrán de existir en el poema para que existan en alguna parte.

Cuando escribo: "El pájaro anida en el arco îris", os presento un hecho nuevo, algo que jamás habéis visto, que jamás veréis, y que sin embargo os gustaría mucho ver.

Un poeta debe decir aquellas cosas que nunca se dirían sin él.

Los poemas creados adquieren proporciones cosmogónicas; os dan a cada instante el \erdadero sublime, este sublime del que los textos nos presentan ejemplos tan poco convincentes. Y no se trata del sublime excitante y grandioso, sino de un sublime sin preten-

* Vicente Huidobro. "El creacionismo" en *Lo<; vanguardismos en la América Latina.* Recopilación de textos. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana, 1970, pp. 186-187

sión, sin terror, que no desea agobiar ni aplastar al lector: un sublime de bolsillo.

El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados; no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, salvo que en él dichos elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse en absoluto de la realidad ni de la veracidad anteriores al acto de realización.

Así, cuando escribo:

El océano se deshace
Agitado por el viento de los pescadores que silban

presento una descripción creada; cuando digo: "Los lingotes de la tempestad", os presento una imagen pura creada, y cuando os digo: "Ella era tan hermosa que no podía hablar", o bien: "La noche está de sombrero", os presento un concepto creado.

LA NOVELA DE NUESTROS DIAS

José Ma. Castellet*

La novela del siglo xix, por ejemplo, no conocía otro punto de vista narrativo que el del autor. Éste, creador absoluto, disponía totalmente de los actos de sus personajes, los dirigía, los encaminaba conscientemente hacia el fin que se había propuesto y no vacilaba en inmiscuirse en la acción de la novela, haciendo comentarios, describiendo con ironía, amor u odio a sus criaturas o anunciando al lector cómo iba a terminarse la novela o qué les iba a suceder a sus héroes, antes de que la misma anécdota lo revelara. Así pues, no es difícil seguir en una novela decimonónica el rastro del autor, desde los encabezamientos de los capítulos, hasta los comentarios que sobre el futuro de la acción y de los personajes se encuentran interrumpiendo la narración, pasando por los adjetivos de calificación subjetiva, por las metáforas más efectistas que eficaces, por todo un complejo universo de significaciones profundas o de teorías filosóficas expresamente manifiestas, ajenas a la acción de la novela.

En realidad, el punto de vista narrativo del autor provenía de su conciencia de ser superior, de creador absoluto que hacía lo que se le antojaba o *lo que le daba la real gana* con sus personajes, sin perder nunca el sentido de su propia personalidad, ni el mando de su nave literaria, a la que guiaba directa y seguramente hacia su destino. La consecuencia era una literatura *analítica* que respondía perfectamente a una concepción burguesa de la vida Y si la burguesía, intelectualmente, "puede ser definida por el empleo que hace del espíritu de análisis", el novelista del siglo pasado se nos aparece hoy como coherentemente vinculado a su época y utilizando los recursos metódicos intelectuales que éste le ofrecía, en todos sus aspectos.

Ahora bien, cien años después, el mundo burgués se ha resquebrajado totalmente y estamos asistiendo a su agonía —bastante len-

* José Ma. Castellet, *La hora del lector.* Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1957, pp. 16-18 y 45-47.

ta a causa de las energías que el enfermo opone a su destrucción— y a su progresiva sustitución por un nuevo orden de cosas. Y no nos es preciso acercarnos a la historia o a la sociología para comprobarlo. En realidad, la misma literatura nos puede dar una idea de ello, como veremos más adelante.

Entre tanto, si comparamos el enfoque narrativo de las novelas del siglo xix con el de las novelas más representativas de nuestros días, veremos que mientras el punto de vista del autor del siglo pasado era —como hemos visto— absolutista y autoritario, esto es, que al narrar sus historias hacía ostentación consciente de su carácter de creador, el autor de nuestro tiempo abandona esta posición frente a sus obras y personajes y tiende a una progresiva autoeliminación.

En efecto, desde hace unos años —veinticinco o treinta, por lo menos— predominan en la novela los *relatos en primera persona*, el *monólogo interior* y las *narraciones objetivas*, limitándose estas últimas a reproducir, con la misma imparcialidad con que lo haría una cámara cinematográfica, las situaciones, hechos y escenas que constituyen el argumento de las novelas.

El cambio, es, pues, sorprendente. El autor ha ido autoeliminándose, progresivamente, de sus narraciones En primer lugar *(relatos en primera persona)*, ha pasado de creador de personajes, a ser él mismo personaje, con la única diferencia o superioridad sobre los demás de conservar su situación de narrador. Más tarde *(monólogo interior)*, deja de intervenir absolutamente en la narración, para ofrecer al lector el mundo íntimo, los pensamientos, los deseos ocultos e, incluso, la estructura psíquica inconsciente de sus personajes, con lo que su papel se limita al de simple transmisor —casi diríamos de estenógrafo— del libre curso mental de éstos. Por último *(narraciones objetivas)*, el novelista se borra totalmente de sus obras y su misión queda reducida a registrar, con total y fría objetividad, los acontecimientos externos de los que son protagonistas los personajes.

⁂

Si comparamos una novela típicamente representativa del siglo xix con otra que lo sea del siglo xx, inmediatamente se nos presentarán los tres hechos diferenciales siguientes:

1. *Distinto enfoque narrativo.* En las obras del siglo xix, sigue siendo el autor el creador absoluto de sus personajes, con los que juega a su libre antojo, dejando siempre constancia de su superioridad, a la vez que se permite comentarios, descripciones, amanera-

mientos, etcétera, ajenos al mundo estricto en que se desenvuelven aquéllos y, por lo tanto, a la novela. En cambio, en las novelas de nuestros días, al autor no le están permitidas ingerencias en la acción; las que puedan encontrarse serán inadvertencias suyas. Por consiguiente, quedan eliminados esos comentarios, descripciones, amaneramientos, etcétera, para dejar reducida la obra al estricto 'ámbito vital de los personajes y su mundo.

2. *Distinta construcción.* En general, la narración decimonónica sigue el principio de la linearidad. Consecutivamente, se suceden en orden cronológico los acontecimientos que constituyen el argumento de la obra, aunque dentro de este principio quepa la "vuelta atrás" —la memoria o recuerdo de los personajes— de vieja tradición literaria. Por el contrario, la novela contemporánea tiende, en general, al abandono que acabamos de estudiar, del principio de la linearidad. Feliz inventora de las diversas técnicas narrativas, la novela de nuestros días adquiere por el empleo simultáneo y aparentemente arbitrario de las mismas, una complejidad que no respeta la normal sucesión del tiempo. (Se dice de Faulkner, por ejemplo, que es incapaz de construir una sola obra si no es remontándose hacia el pasado para hacer, generalmente, bruscas caídas en el presente, a la vez que simultánea dos o más historias que nada tienen que ver anecdóticamente unas con otras.)

3. *Distinta expresión.* Por último, a la expresión analítica y de nivel social elevado que caracteriza a la literatura del siglo pasado, sucede un lenguaje oscuro, que puede ir desde la extraordinaria representación gráfica del monólogo interior en Joyce, hasta la prosa grávida de todos los matices verbales de Faulkner, pasando por las incoherencias de Céline o la incontinente verborrea de Miller.

UNA NUEVA ACTITUD ANTE EL TEATRO: DE LA IDENTIFICACIÓN AL DISTANCIAMIENTO

Bertolt Brecht*

El hombre sabe demasiado poco acerca de su propia naturaleza. Y, precisamente, porque el hombre sabe tan poco acerca de sí mismo, su conocimiento de la naturaleza le ayuda muy poco. En realidad, la monstruosa opresión y explotación del hombre por el hombre, las matanzas en la guerra y la degradación en la paz han adquirido ya un carácter casi natural en todo el planeta; pero, lamentablemente, frente a esos fenómenos naturales, el hombre no se muestra tan ingenioso y eficaz como lo es ante otros fenómenos naturales. Las grandes guerras, por ejemplo, son para muchos como terremotos, es decir, como catástrofes naturales. Pero con los terremotos son capaces de arreglárselas; con sus semejantes, no. Es evidente lo mucho que se ganaría si, por ejemplo, el teatro o el arte en general fueran capaces de producir una imagen practicable del mundo. Un arte capaz de ello estaría en condiciones de influir profundamente en el desarrollo social. Ya no se limitaría a dar origen a impulsos más o menos ciegos, sino que brindaría el mundo al hombre que siente y piensa, le brindaría el mundo- de los seres humanos para que en él efectúe su práctica.

Pero el problema no es nada sencillo. Al primer examen ya advertimos que el arte, para cumplir su misión, es decir, provocar determinadas emociones, procurar determinadas vivencias, no necesita brindar imágenes coherentes del mundo, ni exactas reproducciones de acontecimientos humanos. También logra sus efectos a través de imágenes defectuosas, engañosas o anacrónicas. Mediante esa sugestión artística que sabe ejercer, otorga apariencia de verdad a las más absurdas versiones de una relación entre seres humanos. Y cuanto más poder tiene el arte, tanto más incontrolables son sus representaciones. El ímpetu sustituye a la lógica; la persuasión, a los argumentos. Es verdad que la estética exige una cierta verosimilitud de todos los sucesos, para que los efectos no se anulen o se debiliten; pero se trata de una verosimilitud puramente estética,

* Bertolt Brecht, *Escritos sobr'e el teatro,* Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, pp. 149-155.

la llamada lógica artística. Se concede al poeta un mundo propio, y ese mundo se rige por leyes propias. Si tal o cual elemento aparece desdibujado, sólo hay que desdibujar todos los demás elementos y mantenerse dentro de esa tónica para que el conjunto se salve

El arte logra el privilegio de construir su mundo propio —que no coincide necesariamente con el otro— merced a un fenómeno muy particular, la identificación del espectador con el artista y, a través de éste, con los personajes y sucesos del escenario, sobre la base de la sugestión. El principio de la identificación es, pues, lo que tendremos que examinar.

La identificación es uno de los pilares de la estética que hoy impera. Ya Aristóteles señalaba, en su grandiosa *Poética*, cómo puede .producirse la catarsis —es decir la depuración espiritual del espectador— a través de la *mimesis*. El actor imita al héroe (a Edipo o a Prometeo) y lo hace con tal poder de sugestión y de metamorfosis, que el espectador lo sigue en el proceso y de esta manera hace suyas las vivencias del héroe. Hegel, que a mi juicio es autor de la última gran estética, señala la capacidad del hombre de experimentar frente a una realidad simulada las mismas emociones que ante la realidad misma. Ahora bien, la conclusión a la que quería llegar es la de que una serie de intentos tendientes a crear una imagen practicable del mundo mediante el empleo de elementos del teatro han planteado un sorpresivo interrogante: ¿no será necesario renunciar en mayor o menor grado a la identificación para lograr ese fin?

Si se renuncia a considerar la humanidad con todas .sus circunstancias, procedimientos, normas de conducta e instituciones como algo inamovible, inmutable, y se adopta frente a ella la actitud que con tanto éxito se viene adoptando desde hace algunos siglos frente a la naturaleza —esa actitud crítica, interesada en los cambios, que quiere lograr el dominio de la naturaleza— entonces no podrá emplearse la identificación. No es posible la identificación con seres alterables, con hechos evitables, con padecimientos innecesarios Mientras el Rey Lear lleve dentro de sí el destino que los astros le asignaron, mientras lo consideremos inalterable, mientras sus actos se consideren como algo natural, fatal e inevitable, en una palabra, condicionados por su destino, podremos identificarnos emotivamente con él. Toda discusión acerca de su comportamiento es tan imposible como hubiera sido imposible para el hombre del siglo X una discusión sobre la fisión del átomo.

Cuando la corriente entre escenario y público se producía sobre la base de la identificación, el espectador sólo podía ver lo-que veía

el héroe con el cual se identificaba. Y frente a ciertas situaciones de la escena sólo podía experimentar las reacciones emocionales que le permitía la "atmósfera" del escenario Las percepciones, sentimientos y tomas de conciencia de los espectadores coincidían con las de los personajes. El teatro apenas si podía producir cambios de estados de ánimo, facilitar percepciones y lle\ar a tomas de conciencia que no se hubieran sugerido a través de su representación en el escenario. La furia de Lear contra sus hijas contagiaba al espectador; es decir que el espectador, como tal, no podía menos que experimentar también ira, pero de ningún modo asombro o incomodidad, es decir otros estados de ánimo. Era imposible establecer si la ira de Lear era justificada; era imposible aquilatarla a la luz de sus posibles consecuencias. No estaba para ser discutida, sino para ser compartida. Así los fenómenos sociales aparecían como fenómenos perpetuos, naturales, inmutables e históricos y no se los sometía a discusión. Cuando utilizo el término discusión no me refiero al tratamiento desapasionado de un tema, a un proceso puramente racional. No se trata de inmunizar al espectador contra la ira de Lear; lo que debe evitarse es el trasplante directo de esa ira Un ejemplo: la ira de Lear es compartida por el fiel Kent. Éste castiga a un siervo de las ingratas hijas, a quien se ha ordenado desoír los deseos del viejo rey. Nos preguntamos: ¿debe un espectador de nuestro tiempo compartir esa ira de Lear y participar espiritualmente en el castigo violento al sirviente que no hace sino cumplir una orden? En una palabra: ¿debe aprobar esa ira? Cabe, pues, formular la siguiente pregunta: ¿Cómo puede interpretarse esta escena para que, por el contrario, el espectador se irrite ante la ira de Lear? Sólo una reacción contraria de esta índole que arranca violentamente al espectador de su trance de identificación y sólo puede producirse si se rompe el hechizo sugestivo del escenario— tiene justificación desde el punto de vista social, en una época como la nuestra. Sobre este mismo tenia, Tolstoi ha dicho cosas insuperables.

La identificación es el gran medio artístico de una época en que el hombre representaba la variable y su medio la constante. Sólo es posible identificarse con el hombre que lleva la estrella de su destino en el pecho, y eso no ocurre con nosotros.

No es difícil entender que el abandono del principio de identificación significaría para el teatro vina decisión colosal, quizá el más grande de todos los experimentos imaginables.

La gente va al teatro para ser arrastrada por el espectáculo, envuelta en su hechizo, impresionada, elevada, horrorizada, conmo-

vida, subyugada, liberada, distraída, redimida, arrebatada fuera del tiempo, alimentada de ilusiones. Todo esto es algo tan sobrentendido que prácticamente constituye la definición misma del arte. En efecto, *ei* arte se define como algo que libera, arrastra, eleva, etcétera. Incluso se considera que un arte que no logra esos efectos no es arte.

Cabe, entonces, formular otra pregunta: ¿Se puede gozar del arte sobre una base que no sea la de la identificación?

¿Qué elementos puede proporcionar esa nueva base?

¿Qué puede sustituir al *miedo* y a la *compasión,* el clásico binomio destinado a provocar la catarsis aristotélica? Si se renuncia a la hipnosis, ¿a qué se puede apelar? ¿Qué actitud debe adoptar el espectador en los nuevos teatros si se le niega la posición soñadora, pasiva, entregada al destino? Ya no debe ser arrancado de su mundo para ser transportado al mundo del arte, ya no hay que raptarlo; por el contrario, debe ser introducido en su propio mundo real, con los sentidos alerta. ¿Es posible colocar el ansia de saber en el lugar del miedo, el deseo de ayudar en el lugar de la compasión? ¿Puede establecerse con ello un nuevo contacto entre el escenario y el espectador? ¿ Puede eso constituir una nueva base para el goce artístico? Me es imposible detallar aquí la nueva técnica de construcción de la obra dramática, de construcción del escenario y de interpretación que sirvió de base a nuestros intentos. El principio consiste en provocar el efecto de *distanciamiento* en lugar del de identificación.

¿Qué es distanciamiento?

Distanciar un suceso o un personaje quiere decir comenzar por lo sobrentendido, lo conocido, lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa y curiosidad en torno a él. Tomemos una vez más la ira de Lear, motivada por la ingratitud de sus hijas. A través de la técnica de la identificación, el actor puede interpretar esa ira de modo tal que el espectador la considere como la cosa más natural del mundo, que ni siquiera se imagine que Lear pueda no caer en ella, que se identifique completamente con Lear, que sienta lo que él siente, y de esa manera haga suya la idea del viejo rey. A través de la técnica del distanciamiento el actor interpretará la ira de Lear de manera tal que el espectador pueda sorprenderse ante esa ira, pueda imaginar reacciones que no sean la de la ira. Se interpone distancia entre el espectador y la actitud de Lear, es decir, se la expone como algo propio del personaje representado, como algo notable, como un fenómeno social no sobrentendido. Esa ira es humana, pero no propia de todo ser humano, y hay hombres

que en el mismo caso no la experimentarían. Las vivencias de Lear no tienen por qué despertar ira en todos los hombres y en todas las épocas. La ira puede ser una reacción posible en cualquier época y en cualquier hombre; pero esa ira, la que así se manifiesta y así se origina, está condicionada a un momento histórico. Distanciar quiere decir, entonces, historizar, o sea representar hechos y personas como elementos históricos, como elementos perecederos. Lo mismo, naturalmente, se puede aplicar a personajes contemporáneos. También sus actitudes pueden representarse como algo condicionado por su tiempo, algo histórico, perecedero. ¿Qué se gana con todo esto? Se logra que el espectador ya no vea a los seres que se mueven en el escenario como seres inmutables, ajenos a toda influencia, entregados a sus destinos. El espectador comprende que un hombre es así, porque las circunstancias son tales o cuales. Y las circunstancias son tales o cuales, porque el hombre es así. Pero es posible imaginar a ese hombre no sólo como es, sino como podría ser, y también las circunstancias podrían ser distintas de lo que son. Con eso se logra que el espectador adopte una nueva actitud en el teatro. Ahora adopta ante el mundo representado en el escenario la misma posición que ha adoptado como hombre de este siglo frente a la naturaleza. También en el teatro será recibido como el gran transformador, el que ha logrado intervenir en los procesos de la naturaleza y en los procesos sociales, el que ya no se contenta con tomar el mundo tal cual es, sino que lo domina. El teatro por su parte ya no intenta emborracharlo, cargarlo de ilusiones, hacerle olvidar su mundo, reconciliarlo con su destino. El teatro le presenta ahora el mundo para que él intervenga.

LA MÚSICA ELECTRÓNICA

Enrico Fubini*

"Schönberg ha muerto." Así intituló Pierre Boulez, un joven músico de vanguardia, hace pocos años, uno de sus ensayos En cierto sentido, podemos darle la razón: entre la dodecafonía de Schönberg y la música de vanguardia de esta posguerra, hay un salto tan profundo y radical que es capaz de hacer considerar hoy a la dodecafonía como ya asimilada a la música clásica, en el surco de la gran tradición occidental. La propia y verdadera revolución ha tenido lugar después, con la música electrónica, concreta, puntillista, aleatoria, espacial; es decir, con el abandono de la escala diatónica y cromática, que con razón podían llamarse el fundamento común lingüístico de nuestra vieja música.

La música de vanguardia, llamada también posweberniana, nace sin embargo más de un impulso crítico, filosófico, estético, que de razones de orden estrictamente musicales: en suma, nace más de la conciencia reflexiva que de la conciencia intuitiva; pero este alimentarse más de pensamiento que de abandono lírico, es ya casi un lugar común que se puede repetir para todo el arte contemporáneo, y se repite aquí para justificar que en un libro que quisiera ser una especie de historia de la estética musical, se introduzca un capítulo en que se habla de conceptos filosóficos en vez de música y músicos, como le correspondería. En realidad, muchos músicos de vanguardia son también algo filósofos, y les gusta reflexiona, sobre su producción; incluso parece que su obra de músico surja en un terreno de polémica estética, como demostración de ciertas teorías. No se quiere emitir con esto un juicio estético negativo o posith o sobre k>s jóvenes compositores de vanguardia, lo cual en lealidad no es de nuestra incumbencia, y; por otra parte, no creemos que un arte tan nutrido de pensamiento esté comprometido, desde su comienzo, en cuanto a sus valores artísticos —¿no nació araso *El arte de la fuga* de Bach d^ una precisa y explícita exigencia teórica y didáctica"[1]

' Enrico fubmi *La estética musical del nglo XVIII a nuestro* días* Banal Editores Barrelon? 1171 pp 263-268

Volviendo al tema inicial, se puede afirmar que, ciertamente, de un sumario análisis de conjunto de la poética de vanguardia, pueden obtenerse indicaciones muy útiles para reconstruir un cuadro de la concepción de la música y de sus problemas en nuestro tiempo.

El más grande y vistoso problema de la música de esta posguerra está representado por la aparición de la música electrónica. Ésta se presenta, al menos desde el punto de vista teórico, como el acto revolucionario más radical llevado a cabo en la tradición de la música occidental. La novedad técnica de tal música concierne sobie todo a la posibilidad, por parte del compositor, de plasmar él mismo el sonido a su gusto. El músico se encuentra así liberado de cualquier vínculo: no existen ya aquellos datos imprescindibles que todos debían tener en cuenta, ni los instrumentos con sus timbres, ni el material de la escala diatónica o cromática, con lo que se va mucho más allá de la profecía de Busoni, cuando escribía en el lejano 1906: "El tercio de tono está llamando a la puerta desde hace tiempo, y no damos aún oídos a su anuncio."[1]

La música electrónica se podría interpretar, de la manera más simplista, como una ampliación de las posibilida'des materiales a disposición del compositor, pero en realidad puede tener un significado mucho más extenso en la historia de la música. Por una parte, puede considerarse como el producto de una lógica evolución de la dodecafonía después de Webern, como última etapa de la disolución de la tonalidad; por otra, es un acto de rebeldía también contra la misma dodecafonía, en la que prevalecía aún el principio cónstructivista, con la rígida formación de la composición mediante la serie de los doce sonidos. En el campo de la música electrónica, hállase, en cambio, la máxima y total libertad, condicionada únicamente por las posibilidades físicas de recepción del oído humano. Se ha hablado de retomo a la naturaleza, al estado original del sonido: casi paradójicamente, a través de estos complejos equipos, fruto de la más refinada técnica, se habría vuelto a encontrar la naturaleza, el sonido en estado puro, naciente, el sonido desprovisto de timbre, individuando así cierta analogía entre las exigencias en que se basa la música electrónica y las de la fenomenología filosófica de Husserl, así como del existencialismo de Heidegger[2] Pero se podría también hablar de retorno a la barbarie, o a un estado premusical y a aquella condición prehistórica de la música

[1] Ferruccio Busoni, *Scritti e pensieri sulla música* (Milán: Ricordi, 1954), p. 149.

[2] *Cfr.* L. Rognoni, *Atti del III Congresso internazionale di estética* (1956), p. **651.**

en que se presume que el sonido o el ruido sería usado únicamente como estímulo emotivo.

El largo camino recorrido por la música a lo largo de tantos siglos de historia ha significado la lenta y laboriosa construcción de un sistema, la transformación del ruido en sonido y la organización del sonido en lenguaje mediante el cual el compositor pudiera expresarse. La música electrónica, en cierto sentido, ha destruido todo esto, poniendo incluso en discusión el concepto mismo de lenguaje musical. Se comprende muy bien que, en el terreno de la música electrónica, haya nacido la llamada poética de la *casualidad*, por la que se ha llevado el azar a la dignidad de autor o coautor, fenómeno que, por otra parte, puede encontrarse también en otras artes como la pintura o la literatura.

La misma electrónica significa pues, ante todo al menos por ahora, la destrucción del lenguaje tradicional, incluso la destrucción del lenguaje musical mismo. El sonido ya no se entiende en relación con otros sonidos, ya no es un elemento en el cuadro de cualquier sistema, de un orden natural o convencional; el sonido es considerado como valor absoluto, autónomo e independiente de relaciones jerárquicas, en su pura fisicidad y corporeidad. La música, si de música se puede hablar, ya no se ofrece al goce como encerrada en una forma bien determinada. Se ha hablado de forma abierta: en efecto, se apela al ejecutante, al oyente, para que ellos mismos *den* forma a la obra, no limitándose al goce pasivo, sino transformándose en parte activa, convirtiéndose en un elemento esencial para la existencia de la obra misma.

La música de vanguardia nos presenta a menudo hoy día a su ejecutor, y, en en cierto modo, también al oyente, como un campo de posibilidades dentro del cual deberá efectuarse una elección que incidirá en la obra misma; ésta no será pues ya un *dato*, sino una propuesta, una indicación de máxima, un estímulo para reconstruir un orden, una forma orgánica. No se pretende afirmar con esto que la pasividad sea la condición de escucha en la música clásica; escucharla, significaba en el fondo reconocer, volver a encontrar en el ámbito de la nueva creación, a través de un activo proceso interpretativo, una forma, un lenguaje ya conocido, captar un discurso construido según una necesidad interna, que nos sonaba siempre familiar aun en su novedad. En la música posweberniana, no se trata ya de reconocer, de encontrar de nuevo: los músicos apelan directamente a la conciencia individual para que unifique, forme, organice libremente lo que no es más que un campo de posibilidades

abierto, del cual no siempre el autor sabe prever los resultados posibles.

Una expresión no del todo exterior a este estado de cosas es la grafía musical en que se expresa tal música, y, también aquí, como muchas otras veces en la historia de la música, la notación puede ser una espía reveladora de hechos que van mucho más lejos que ella. Sin adentrarnos en detalles técnicos, recordaremos, sin embargo, que [la música electrónica propia y verdadera ha abolido sin rodeos y completamente el problema de la notación^la menos que no se quieran llamar con este nombre los diagranSs que indican los valores de tiempo y las frecuencias que servirán de guía en la realización de la composición, la cual encontrará después su fijación definitiva en una cinta magnetofónica: la interpretación, el viejo problema que parecía inseparablemente unido a la música, es así eliminado. Pero saliendo del campo de la música electrónica propia y verdadera, encontramos diferentes manifestaciones de la música de vanguardia, desde la música concreta hasta la aleatoria, la puntillista, etcétera, que han planteado complejos problemas de grafía. La nueva condición de • la música, su estructura a menudo libre, abierta, sus nuevos sonidos, del todo inéditos —producidos no sólo por los instrumentos—y es decir, los ruidos, los sonidos sin altura determinada, las estructuras rítmicas sin contemplaciones por ninguna tradición; todo esto, en suma, debería ser *escrito* de alguna manera. El pentagrama con la notación tradicional se ha demostrado completamente inadecuado para tal objeto, por lo que se ha recurrido a una infinidad de signos integrativos para fijar la nueva realidad sonora Se ha hablado también de grafía aleatoria : a veces, se ha abandonado del todo el pentagrama, y se ha hecho consistir la partitura en manchitas, en puntos, dispuestos más o menos casualmente en la hoja de papel usada por el compositor, signos que deberían servir de libre estímulo para el ejecutante, para crear una obra entre las infinitas posibilidades ofrecidas por aquél. Asimismo, se da el caso de grafías que pueden leerse de izquierda a derecha, o de derecha a izquierda, de arriba abajo o \iceversa, que consisten en varias secciones de composiciones que se pueden unir las unas a las otras de muy diversa manera, etcétera. Estos artificios que., en parte, testimonian sólo cierto barroquismo o intelectualismo gratuito, revelan, despojados de su inevitable exhibicionismo, aquella fuerte exigencia de' crear una relación extremadaiifnte abierta y creativa entre compositor, ejecutante y público. Así, a menudo, la composición se presenta como una serie de Cementos aislados, frente a los cuales el ejecutante y el público

deben ejercer su actividad unificante, para instaurar relaciones entre tales elementos.

Estos numerosos intentos, característicos de la inquieta sensibilidad artística de nuestros días, junto a muchos otros —como, por ejemplo, la exigencia de acentuar las dimensiones espaciales de la música poniendo al oyente en el centro de numerosas fuentes sonoras, donde la dirección del sonido vendría a constituir no un accidente sino una dimensión esencial de la música—, si se despojan de cuanto tienen de transitorio, de relacionado con una moda, o de una costumbre artística, vuelven a plantear, de modo casi dramático, el problema del lenguaje musical. Mientras la música habló en lenguaje armónico-tonal, durante su lenta y secular evolución, el problema era más abstracto o, si se quiere, más académico. Pero hoy, cuando la cuestión ha sido puesta en discusión por los mismos músicos, hoy que se ha destruido desde sus fundamentos el lenguaje de nuestros padres, y que, a través de mil tentativas y vacilaciones, se va en busca de una nueva base lingüística y expresiva, el problema, aun en sus aspectos filosóficos y estéticos, se ha vuelto verdaderamente apremiante.

LA ARQUITECTURA MODERNA

Gillo Dorfles*

¿Qué es la arquitectura moderna? O, ¿qué valores atribuímos, qué límites señalamos a la arquitectura que definimos como "moderna"? ¿Existe un límite —cronológico o topográfico— que nos permita establecer una total distinción entre la arquitectura moderna y la anterior? Este límite ¿equivale a aquellos que separan las demás artes modernas de las de otros tiempos?

En realidad, en el caso de la arquitectura, la línea límite es mucho más precisa y definitiva. Dicho de otro modo, la separación entre la arquitectura del pasado y la actual es mucho más profunda que la que existe en el campo de la música, de la pintura o de la poesía. Además, cuando decimos "arquitectura moderna" no sólo entendemos la de nuestros días sino también, en un sentido amplio, la que se inició hacia fines del pasado siglo.

Las relaciones entre las distintas artes plásticas —arquitectura, pintura, escultura— sobre las cuales nos referiremos a menudo, habían sido siempre en el pasado muy íntimas, casi fraternales; incluso en algunas épocas, es casi imposible distinguir dónde termina una y dónde empieza otra. Por el contrario, a partir de mediados del siglo xrx, asistimos a una momentánea escisión, a un parcial divorcio entre las mismas como si cada una de ellas hubiera querido reconquistar una perdida autonomía. Ya veremos que tal autonomía era tan sólo aparente y que las recíprocas influencias eran más vivas y fecundas precisamente en el momento en que más fuerte era la crisis. Hoy, finalmente, la natural relación entre estas artes es nuevamente sentida y aquella "síntesis de las artes mayores" —de la cual uno de los máximos artífices de la arquitectura moderna, Le Corbusier, se ha convertido en entusiasta defensor— viene a indicar que las tres artes se han nuevamente hermanado y que, en adelante, caminarán juntas, partiendo de las mismas premisas ideológicas, estéticas y sociales.

Una de las frecuentes acusaciones contra la arquitectura moderna es que la arquitectura de hoy "no será jamás un arte". La

* Gillo Dorfles, *Arquitectura moderna,* Seix Barral, Barcelona, 1956, Pp. 5-11.

arquitectura-arte sería la griega, la romana, la gótica, la renacentista, etcétera, pero no la actual, que no mantiene ninguna referencia estilística con las obras maestras del pasado. Es fácil encontrar dónde está el error de este razonamiento: está en el equívoco de creer que el arte y los estilos pueden repetirse y de que es posible hacer renacer formas artísticamente acabadas. Si bien es verdad que muchos de los edificios que nos rodean —por no decir la gran mayoría—• no son otra cosa que construcciones banales, que no merecen ni siquiera llamarse obras arquitectónicas, lo es también que la más modesta vivienda, el más pequeño chalet, pueden ser buena arquitectura. Y, en efecto, ¿cuáles son los primeros ejemplos que citan casi todos los tratadistas, en el examen histórico del nuevo arte? La *Red House* proyectada por Webb



Philip Webb— *Red House,* JM it, 1859

para William Morris, la casa de la Rué Franklin (París) de Auguste Perret, la casa de la Rué Turin (Bruselas) de Horta; ejemplos todos ellos de extremada modestia, que pueden pasar totalmente desapercibidos a los ojos del hombre de la calle. Todo depende de saber reconocer que nuestra época tiene necesidades económicas y sociales muy distintas de las del pasado y que. en nuestro sistema social, el bloque de viviendas ha sustituido al castillo, al palacio y al templo, mientras nuevos edificios, antes ignorados, como

el hospital, la estación, la fábrica, el rascacielos, han ocupado el lugar de aquellas estructuras monumentales que conocieron las edades antiguas.

Pero veamos a qué responde la grave crisis que un día surgió entre las tres artes plásticas y que, de momento, provocó su divorcio; crisis sin la cual, por otra parte, hoy no podríamos afirmar la posibilidad de la existencia de una nueva arquitectura.

Esta crisis nació, o por lo menos coincidió, con el advenimiento de una edad tecnológica, es decir con la piogresiva industrialización de nuestra cultura, que trajo como consecuencia el descubrimiento y la utilización de nuevos materiales constructivos y el abandono o la profunda transformación de los usados tradicionalmente.

Sólo nos será posible trazar una introducción a la arquitectura moderna si fundamos nuestro estudio en estos hechos; sólo, dándonos cuenta de que, hasta cierto momento del pasado siglo, el sistema constructivo que había sido válido durante milenios empezaba a declinar y que el antiguo sistema pétreo era sustituido por otro enteramente distinto e inédito.

La arquitectura moderna es, pues, algo fundamentalmente diferente y nuevo, sobre todo por su íntima esencia, condicionada por nuevas exigencias sociales y por nuevos materiales constructivos; sin que esto signifique que no sea la continuación y la natural deíivación de la arquitectura de siempre y que no tenga derec ho ya *a* ser considerada un "arte". A este propósito, algunos autores han intentado trazar paralelos entre las diversas tendencias actuales y las de las demás épocas históricas, identificando en algunos principios constructivos del momento la repetición de conceptos góticos, renacentistas, barrocos o extremoorientales. Las nuevas técnicas sólo han permitido poner en evidencia, con la mayor claridad, una novedad formal latente y preexistente, cosa que, por otra parte, puede también comprobarse en épocas ya pasadas, cuando de un estilo se pasó a otro o cuando el arte presintió el nacimiento de un inédito sistema constructivo. Examinando edificaciones de épocas remotas, principalmente de aquellas en que nuevos gérmenes creadores se agitan y transforman un estilo ya cristalizado (corno sucedió, por ejemplo, con el barroco), observamos que el hecho constructivo ho corresponde ya al "espíritu" del material usado y que el artista ha debido forzar este material, obligándole a usos absurdos y antifuncionales.

Ante este término "funcional", debemos detenernos a meditar, >a que él constituye uno de los puntos fundamentales de toda dis-

cusión sobre arquitectura moderna e, incluso, ha llegado a considerarse como sinónimo de la misma.

Funcional, o sea "adecuado a la función", ha venido a significar, desde hace veinte años, aquel sistema constructivo en el que el empleo de los materiales siempre está de acuerdo con las exigencias económicas y técnicas en el logro de un resultado artístico. Al decir *arquitectura funcional* se quiere indicar, pues, aquella arquitectura que logra, o se esfuerza en lograr, la unión de lo útil con lo bello; que no busca sólo lo bello olvidando la utilidad, y viceversa. Toda una estética arquitectónica se levantó sobre tales principios de manera incluso exagerada —como tendremos ocasión de comprobar—, negándose la legitimidad de aquellos elementos (ornamentales o decorativos) ajenos a la estática del edificio, hasta llegar a aquel puritanismo del primer racionalismo, que consideraba cualquier tipo de ornamento como un elemento de corrupción de toda obra arquitectónica. Este concepto del "funcionalismo" era, naturalmente, mucho menos patente en épocas remotas en que se tenían en poca estima las necesidades sociales, higiénicas y económicas; por esta razón el "funcionalismo" de un castillo, de un palacio o de un templo, era más psicológico que económico o técnico. Pero con la llegada de los tiempos modernos, y con la desaparición de una sociedad feudal, muchos edificios que en el pasado habían tenido un sentido han acabado perdiéndolo. Desaparecido el castillo y el palacio cortesano, limitada la importancia monumental de la iglesia, los nuevos edificios "monumentales" (estaciones, fábricas, estadios, hangares, rascacielos) están casi todos íntimamente unidos a una finalidad práctica, más que representativa. La monumentalidad de aquella época ha sido sustituida por esta otra monumentalidad de los edificios de uso colectivo: técnico, deportivo, industrial.

Con el nacimiento, pues, de una época en la que el factor mecánico-económico tiene la supremacía, el funcionalismo arquitectónico vive, cada vez más, "en función" del material usado, y de ahí que el primer gran arquitecto moderno de América, Louis Sullivan, haya podido expresar con la famosa frase "form follows function" un principio que debía influenciar durante no pocos decenios la nueva estética arquitectónica.

IMPOPULARIDAD Y DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE NUEVO

José Ortega y Gasset*

Impopularidad del arte nuevo

Entre las muchas ideas geniales, aunque mal desarrolladas, del genial francés Guyau, hay que contar su intento de estudiar el arte desde el punto de vista sociológico. Al pronto le ocurriría a uno pensar que parejo tema es estéril. Tomar el arte por el lado de sus efectos sociales se parece mucho a tomar el rábano por las hojas o a estudiar al hombre por su sombra. Los efectos sociales del arte son, a primera vista, cosa tan extrínseca, tan remota de la esencia estética, que no se ve bien cómo, partiendo de ellos, se puede penetrar en la intimidad de los estilos. Guyau, ciertamente, no extrajo de su genial intento el mejor jugo. La brevedad de su vida y aquella su trágica prisa hacia la muerte impidieron que serenase sus inspiraciones y, dejando a un lado todo lo que es obvio y primerizo, pudiese insistir en lo más sustancial y recóndito. Puede decirse que de su libro *El arte desde el punto de vista sociológico* sólo existe el título; el resto está aún por escribir.

La fecundidad de una sociología del arte me fue revelada inesperadamente cuando, hace unos años, me ocurrió un día escribir algo sobre la nueva época musical que empieza con Debussy.[1] Yo me proponía definir con la mayor claridad posible la diferencia de estilo entre la nueva música y la tradicional. El problema era rigorosamente estético, y, sin embargo, me encontré con que el camino más corto hacia él partía de un fenómeno sociológico: la impopularidad de la nueva música.

Hoy quisiera hablar más en general y referirme a todas las artes que aún tienen en Europa algún vigor; por tanto, junto a la música nueva, la nueva pintura, la nueva poesía, el nuevo teatro. Es, en verdad, sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo misma que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico

* José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Co! El Arquero, Revista de Occidente, Madrid, 1956, pp 1-13

' Véase "Musicalia" en *El Espectador.*

pulsa en las artes más diversas. Sin darse de ello cuenta, el músico joven aspira a realizar con sonidos exactamente los mismos valores estéticos que el pintor, el poeta y el dramaturgo, sus contemporáneos. Y esta identidad de sentido artístico había de rendir, por "fuerza, idéntica consecuencia sociológica. En efecto, a la impopularidad de la nueva música responde una impopularidad de igual cariz en las demás musas. Todo el arte joven es impopular, y no por caso y accidente, sino en virtud de un destino esencial.

Se dirá que todo estilo recién llegado sufre una etapa de lazareto y se recordará la batalla de *Hernani* y los demás combates acaecidos en el advenimiento del romanticismo. Sin embargo, la impopularidad del arte nuevo es de muy distinta fisonomía. Conviene distinguir entre lo que no es popular y lo que es impopular. El estilo que innova tarda algún tiempo en conquistar la popularidad; no es popular, pero tampoco impopular. El ejemplo de la irrupción romántica que suele aducirse fue, como fenómeno sociológico, perfectamente inverso del que ahora ofrece el arte. El romanticismo conquistó muy pronto al "pueblo", para el cual el viejo arte clásico no había sido nunca cosa entrañable. El enemigo con quien el romanticismo tuvo que pelear fue precisamente una minoría selecta que se había quedado anquilosada en las formas arcaicas del "antiguo régimen" poético. Las obras románticas son las primeras —desde la invención de la imprenta— que han gozado de grandes tiradas. El romanticismo ha sido por excelencia el estilo popular. Primogénito de la democracia, fue tratado con el mayor mimo por la masa.

En cambio, el arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia: más aún, es antipopular. Una obra cualquiera por él engendrada produce en el público automáticamente un curioso efecto sociológico. Lo divide en dos porciones: una, mínima, formada por reducido número de personas que le son favorables; otra, mayoritaria, innumerable, que le es hostil. (Dejemos a un lado la fauna equívoca de los *snobs*.) Actúa, pues, la obra de arte como un poder social que crea dos grupos antagónicos, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres.

¿Cuál es el principio diferenciador de estas dos castas? Toda obra de arte suscita divergencias: a unos les gusta, a otros no; a unos les gusta menos, a otros más. Esta disociación no tiene carácter orgánico, no obedece a un principio. El azar de nuestra índole individual nos colocará entre los unos o entre los otros. Pero en el caso del arte nuevo, la disyunción se produce en un plano más profundo que aquel en que se mueven las variedades del gus-

to individual. No se trata de que a la mayoría del público *no le guste* la obra joven y a la minoría sí. Lo que sucede es que la mayoría, la masa *no la entiende.* Las viejas coletas que asistían a la representación de *Hernani* entendían muy bien el drama de Víctor Hugo, y precisamente porque lo entendían no les gustaba. Fieles a determinada sensibilidad estética, sentían repugnancia por los nuevos valores artísticos que el romántico les proponía.

A mi juicio, lo característico del arte nuevo, "desde el punto de vista sociológico", es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros, que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta en la masa. Cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no hay lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra. El arte joven, con sólo presentarse, obliga al buen burgués a sentirse tal y como es: buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura. Ahora bien, esto no puede hacerse impunemente después de cien años de halago omnímodo a la masa y apoteosis del "pueblo". Habituada a predominar en todo, la masa se siente ofendida en sus "derechos del hombre" por el arte nuevo, que es un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva. Dondequiera que las jóvenes musas se presentan la masa las cocea.

Durante siglo y medio el "pueblo", la masa, ha pretendido ser toda la sociedad. La música de Stravinsky o el drama de Piran'dello tienen la eficacia sociológica de obligarle a reconocerse como lo que es, como "sólo pueblo", mero ingrediente, entre otros de la estructura social, inerte materia del proceso histórico, factor secundario del cosmos espiritual. Por otra parte, el arte joven contribuye también a que los "mejores" se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos.

Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y curarse en esta nue-

va y salvadora escisión. La unidad indiferenciada, caótica, informe, sin arquitectura anatómica, sin disciplina regente en que se ha vivido por espacio de ciento cincuenta años, no puede continuar.. Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante; el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres. Cada paso que damos entre ellos nos muestra tan evidentemente lo contrario que cada paso es un tropezón doloroso.

Si la cuestión se plantea en política, las pasiones suscitadas son tales que acaso no es aún buena hora para hacerse entender. Afortunadamente, la solidaridad del espíritu histórico a que antes aludía permite subrayar con toda claridad, serenamente, en el arte germinal de nuestra época los mismos síntomas y anuncios de reforma moral que en la política se presentan oscurecidos por las bajas pasiones.

Decía el evangelista: *Nohte fieri sicut equus et mulus quibus non est intellectus.* No seáis como el caballo y el mulo, que carecen de entendimiento. La masa cocea y no entiende. Intentemos nosotros hacer lo inverso. Extraigamos del arte joven su principio esencia], y entonces veremos en qué profundo sentido es impopular.

Arte artístico

Si el aite nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son los genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no \aler más que los otros, pero que evidentemente son distintos.

Hay, ante todo, una cosa que conviene precisar. ¿A qué llama la mayoría de la gente goce estético? ¿Qué acontece en su ánimo cuando una obra de arte, por ejemplo, una producción teatral, le "gusta"? La respuesta no ofrece duda: a la gente le gusta un drama cuando ha conseguido interesarse en los destinos humanos que le son propuestos. Los amores, odios, penas, alegrías de los personajes conmueven su corazón: toma parte en ellos, como si fuesen casos reales de la vida. Y dice que es "buena" la obra cuando ésta consigue producir la cantidad de ilusión necesaria para que los personajes imaginarios \algan como personajes vivientes. En la lírica buscará amores y dolores del hombre que palpita bajo el poeta. En pintura sólo le atraerán los cuadros donde encuentre .figuras de varones y hembras con quienes, en algún sentido, fuera interesante vivir. Un cuadro de paisaje le parecerá "bonito" cuando el paisaje real que representa merezca por su amenidad o patetismo ser visitado en una excursión.

Esto quiere decir que para la mayoría de la gente el goce estético no es una actitud espiritual diversa en esencia de la que habitualmente adopta en el resto de su vida. Sólo se distingue de ésta en calidades adjetivas: es, tal vez, menos utilitaria, más densa y sin consecuencias penosas. Pero, en definitiva, el objeto de que en el arte se ocupa, lo que sirve de término a su atención, y con ella a las demás potencias, es el mismo que en la existencia cotidiana • figuras y pasiones humanas. Y llamará arte al conjunto de medios por los cuales le es proporcionado ese contacto con cosas humanas interesantes. De tal suerte, que sólo tolerará ías formas propiamente artísticas, las irrealidades, la fantasía, en la medida en que no intercepten su percepción de las formas y peripecias humanas. Tan pronto como estos elementos puramente estéticos dominen y no pueda agarrar bien la historia de Juan y María, el público queda despistado y no sabe qué hacer delante del escenario, del libro o del cuadro. Es natural; no conoce otra actitud ante los objetos que la práctica, la que nos lleva a apasionarnos y a intervenir sentimentalmente en ellos. Una obra que no le invite a esta intervención le deja sin papel.

Ahora bien: en este punto conviene que lleguemos a una perfecta claridad. Alegrarse o sufrir con los destinos humanos que, tal vez, la obra de arte nos refiere o presenta, es cosa muy diferente del verdadero goce artístico. Más aún: esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética.

Se trata de una cuestión de óptica sumamente sencilla. Para ver un objeto tenemos que acomodar de una cierta manera nuestro aparato ocular. Si nuestra acomodación visual es inadecuada, no veremos el objeto o lo veremos mal. Imagínese el lector que estamos mirando un jardín al través.del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en «1 vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por lo tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes.

Del mismo modo, quien en la obra de arte busca el conmoverse con los destinos de Juan y María o de Tristan e Iseo y a ellos acomoda su percepción espiritual, no verá la obra de arte. La desgracia de Tristan sólo es tal desgracia, y, consecuentemente, sólo podrá conmover en la medida en que se la tome como realidad. Pero es el caso que el objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real. Para poder gozar del retrato ecuestre de Carlos V, por Tiziano, es condición ineludible que no veamos allí a Carlos V en persona, auténtico y viviente, sino que, en su lugar, hemos de ver sólo un retrato, una imagen irreal, una ficción. El retratado y su retrato son dos objetos completamente distintos: o nos interesamos por el uno o por el otro. En el primer caso, "convivimos" con Carlos V; en el segundo, "contemplamos" un objeto artístico como tal.

Pues bien: la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte; en vez de esto, pasa al través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida. Si se le invita a soltar esta presa y a detener la atención sobre la obra misma de arte, dirá que no ve en ella nada, porque en efecto, no ve en ella cosas humanas, sino sólo transparencias artísticas, puras virtualidades.

Durante el siglo xrx los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un mínimum los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas. En este sentido es preciso decir que, con uno u otro cariz, todo el arte normal de la pasada centuria ha sido realista. Realistas fueron Beethoven y Wagner. Realista Chateaubriand como Zola. Romanticismo y naturalismo, vistos desde la altura de hoy, se aproximan y descubren su común raíz realista.

Productos de esta naturaleza sólo parcialmente son obras de arte, objetos artísticos. Para gozar de ellos no hace falta ese poder de acomodación a lo virtual y transparente que constituye la sensibilidad artística. Basta con poseer sensibilidad humana y dejar que en uno repercutan las angustias y alegrías del prójimo. Se comprende, pues, que el arte del siglo xrx haya sido tan popular: está hecho para la masa diferenciada en la proporción en que no es arte, sino extracto de vida. Recuérdese que en todas las épocas que han tenido dos tipos diferentes de arte, uno para minorías y otro para la mayoría,[1] este último fue siempre realista.

[1] Por ejemplo, en la Edad Media. Correspondiendo a la estructura binaria de la sociedad, dividida en dos capas: los nobles y los plebeyos,

No discutamos ahora si es posible un arte puro. Tal vez no lo sea; pero las razones que nos conducen a esta negación son un poco largas y difíciles. Más vale, pues, dejar intacto el tema. Además, no importa mayormente para lo que ahora hablamos. Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta, y no demótico.

He aquí por qué el arte nuevo divide al público en dos clases de individuos: los que lo entienden y los que no lo entienden; esto es, los artistas y los que no lo son. El arte nuevo es un arte artístico.

Yo no pretendo ahora ensalzar esta manera nueva de arte, y menos denigrar la usada en el último siglo. Me limito a filiarlas, como hace el zoólogo con dos faunas antagónicas. El arte nuevo es un hecho universal. Desde hace veinte años, los jóvenes más alertas de dos generaciones sucesivas —en París, en Berlín, en Londres, Nueva York, Roma, Madrid— se han encontrado sorprendidos por el hecho ineluctable de que el arte tradicional no les interesaba;[1] más aún, les repugnaba. Con estos jóvenes cabe hacer una de dos cosas: o fusilarlos o esforzarse en comprenderlos. Yo he optado resueltamente por esta segunda operación. Y pronto he advertido que germina en ellos un nuevo sentido del arte, perfectamente claro, coherente y racional. Lejos de ser un capricho, significa su sentir el resultado inevitable y fecundo de toda la evolución artística anterior. Lo caprichoso, lo arbitrario y en consecuencia, estéril, es resistirse a este nuevo estilo y obstinarse en la reclusión dentro de formas ya arcaicas, exhaustas y periclitadas. En arte, como en moral, no depende el deber de nuestro arbitrio; hay que aceptar el imperativo de trabajo que la época nos impone. Esta docilidad a la orden del tiempo es la única probabilidad de acertar que el individuo tiene. Aun así, tal vez no consiga nada; pero es mucho más seguro su fracaso si se obstina en componer una ópera wagneriana más o una novela naturalista.

[1] Vistió un arte noble que era "convencional", "idealista", esto es, artístico, y un arte popular, que era realista y satírico.

En arte es nula toda repetición. Cada estilo que aparece en la historia puede engendrar cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico. Pero llega un día en que la magnífica cantera se agota. Esto ha pasado, por ejemplo, con la novela y el teatro romántico-naturalista. Es un error ingenuo creer que la esterilidad actual de ambos géneros se debe a la ausencia de talentos personales. Lo que acontece es que se han agotado las combinaciones posibles dentro de ellos. Por esta razón, debe juzgarse venturoso que coincida con este agotamiento la emergencia de una nueva sensibilidad capaz de denunciar nuevas canteras intactas.

Si se analiza el nuevo estilo, se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1°, a la deshumanización del arte; 2°, a evitar las formas vivas; 3°, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4°, a considerar el arte como juego, y nada más; 5°, a una esencial ironía; 6°, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7°, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.

ARTE, REVOLUCIÓN Y DECADENCIA

José Carlos Mariátegui*

Conviene apresurar la liquidación de un equívoco que desorienta a algunos artistas jóvenes. Hace falta establecer, rectificando ciertas definiciones presurosas, que no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, las de la revolución y la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema o un cuadro valor de arte nuevo. No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales.

La distinción entre las dos categorías coetáneas de artistas no es fácil. La decadencia y la revolución, así como coexisten en el mismo mundo, coexisten también en los mismos individuos. La conciencia del artista es el circo agonal de una lucha entre los dos espíritus. La comprensión de esta lucha, a veces, casi siempre, escapa al propio artista. Pero finalmente uno de los dos espíritus prevalece. El otro queda estrangulado en la arena.

La decadencia de la civilización capitalista se refleja en la atomización, en la disolución de su arte. El arte, en esta crisis, ha perdido ante todo su unidad esencial. Cada uno de sus principios, cada uno de sus elementos ha reivindicado su autonomía. Secesión en su término más característico. Las escuelas se multiplican hasta lo infinito porque no operan sino fuerzas centrífugas.

Pero esta anarquía, en la cual muere, irreparablemente escindido y disgregado, el espíritu del arte burgués, preludia y prepara un orden nuevo. Es la transición del tramonto al alba. En esta crisis se elaboran dispersamente los elementos del arte del porvenir. El cubismo, el dadaísmo, el expresionismo etcétera, al mismo tiempo que acusan una crisis, anuncian una reconstrucción. Aislada-

* Publicado en la revista *Amauta,* núra 3 Lima, noviembre de 1926

mente cada movimiento no trae una fórmula; pero todos concurren —aportando un elemento, un valor un principio—, a su elaboración.

El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués. El arte se nutre siempre, concientemente o no, —esto es lo de menos— del absoluto de su época. El artista contemporáneo, en la mayoría de los casos, lleva vacía el alma. La literatura de la decadencia es una literatura sin absoluto. Pero así, sólo se puede hacer unos cuantos pasos. El hombre no puede marchar sin una *fe,* porque no tener una *fe* es no tener una meta. Marchar sin una fe es *pietiner sur place.* El artista que más exasperadamente escéptico y nihilista se confiesa es, generalmente, el que tiene más desesperada necesidad de un mito.

Los futuristas rusos se han adherido al comunismo: los futuristas italianos se han adherido al fascismo. ¿Se quiere mejor demostración histórica de que los artistas no pueden sustraerse a la gravitación política? Massimo Bontempelli dice que en 1920 se sintió casi comunista y en 1923, el año de la marcha a Roma, se sintió casi fascista. Ahora parece fascista del todo. Muchos se han burlado de Bontempelli por esta confesión. Yo lo defiendo: lo encuentro sincero. El alma vacía del pobre Bontempelli tenía que adoptar y aceptar el mito que colocó en su ara Mussolini. (Los vanguardistas italianos están convencidos de que el fascismo es la revolución.)

Vicente Huidobro pretende que el arte es independiente de la política. Esta aserción es tan antigua y caduca en sus razones y motivos que yo no la concebiría en un poeta ultraísta, si creyese a los poetas ultraístas en grado de discurrir sobre política, economía y religión. Si política es para Huidobro, exclusivamente, la del *Palais Bourbon,* claro está que podemos reconocerle a su arte toda la autonomía que quiera. Pero el caso es que la política, para los que la sentimos elevada a la categoría de una religión, como dice Unamuno, es la trama misma de la historia. En las épocas clásicas, o de plenitud de un orden, la política puede ser sólo administración y parlamento; en las épocas románticas o de crisis de un orden, la política ocupa el primer plano de la vida.

Así lo proclaman, con su conducta, Louis Aragón, Andre Breton y sus compañeros de la *Revolución suprarrealista* —los mejores espíritus de la vanguardia francesa— marchando hacia el comunis-

rao. Drieu La Rochelle que cuando escribió *Mesure de la France* y *Plainte contre inconnu,* estaba tan cerca de ese estado de ánimo, no ha podido seguirlos; pero, como tampoco ha podido escapar a la política se ha declarado vagamente fascista y claramente reaccionario.

Ortega y Gasset es responsable, en el mundo hispano, de una parte de este equivoco sobre el arte nuevo. Su mirada, así como no distinguió escuelas ni tendencias, no distinguió, al menos en el arte moderno, los elementos de revolución de los elementos de decadencia. El autor de *La deshumanización del arte* no nos dio una definición del arte nuevo. Pero tomó como rasgos de una revolución los que corresponden típicamente a una decadencia. Esto lo condujo a pretender, entre otras cosas, que "la nueva inspiración es siempre, indefectiblemente, cósmica". Su cuadro sintomatológico, en general, es justo; pero su diagnóstico es incompleto y equivocado.

No basta el procedimiento. No basta la técnica. Paul Morand, a pesar de sus imágenes y de su modernidad, es un producto de decadencia. Se respira en su literatura una atmósfera de disolución. Jean Cocteau, después de haber coqueteado un tiempo con el dadaísmo, nos sale ahora con su *Rappel ä Vordre.*

Conviene esclarecer la cuestión, hasta desvanecer el último equívoco. La empresa es difícil. Cuesta trabajo entenderse sobre muchos puntos. Es frecuente la presencia de reflejos de la decadencia en el arte de vanguardia, hasta cuando, superando el subjetivismo, que a veces lo enferma, se propone metas realmente revolucionarias. Hidalgo, ubicando a Lenin, en un poema de varias dimensiones dice que los "senos salomé" y la "peluca a la *gargonne"* son los primeros pasos hacia la socialización de la mujer. Y de esto no hay que sorprenderse. Existen poetas que creen que el *jazz-band* es un heraldo de la revolución.

Por fortuna quedan en el mundo artistas como Bernard Shaw, capaces de comprender que el "arte no ha sido nunca grande, cuando no ha facilitado una iconografía para una religión viva; y nunca ha sido completamente despreciable, sino cuando ha imitado la iconografía, después de que la religión se había vuelto una superstición". Este último camino parece ser el que varios artistas nuevos han tomado en la literatura, francesa y en otras. El porvenir se reirá de la bienaventurada estupidez con que algunos críticos de su tiempo los llamaron "nuevos" y hasta "revolucionarios".

EL ARTE Y LAS MASAS

Ernst Fischer*

Los esfuerzos de la literatura y el arte socialista por descubrir las realidades sociales nuevas fueron temporalmente inhibidos por la burocracia, y aún hoy día esos esfuerzos pueden encontrar, de tiempo en tiempo, la oposición burocrática. La naturaleza problemática de la etapa de transición que vivimos tiene, sin embargo, causas más profundas que la simple interferencia burocrática. La tarea decisiva de la literatura y el arte socialistas —la de presentar la nueva realidad a través de medios expresivos apropiados— se vincula íntimamente a otro problema contemporáneo: la entrada de millones de personas en la vida cultural.

Cuando Goethe escribió el *Fausto,* el 90 por ciento de los habitantes del Gran Ducado de Weimar era analfabeto. El arte y la literatura eran privilegios de una *élite* escogida. La sociedad industrializada, sin embargo, necesitaba personas capaces de leer y escribir. Los conocimientos y la necesidad de nuevos conocimientos crecieron con la industria. "Una de las funciones más importantes del arte siempre ha sido —escribió Walter Benjamin— la de crear una demanda para cuya completa satisfacción no ha llegado aún la hora". Y Andre Breton ha dicho que "una obra de arte sólo tiene valor si la atraviesan temblores del futuro". Pero aparte de esta anticipación de las necesidades futuras- por la vanguardia, también existe una necesidad actual de recuperar el terreno perdido y esto toma principalmente la forma de una demanda de entretenimiento. El derivar una ganancia de esta demanda es el objetivo principal de los productores y distribuidores del "arte de masas" del mundo capitalista. Las inmensas posibilidades de la reproducción mecánica permiten que los libros buenos sean distribuidos masivamente; los cuadros buenos, impresos en grandes cantidades; las buenas obras de música grabadas, y las buenas películas exhibidas a millones de personas. Pero, por otra parte, el mundo capitalista ha descubierto las ricas posibilidades de ga"

* Ernst Fischer, *La necesidad de arte,* trad. de Adelaida de Juan y J- Rodríguez Feo, Ed. Unión, La Habana, 1964, pp. 259-270.



jiancias de la producción de narcóticos artísticos. El productor de estos narcóticos parte de la premisa de que la mayoría de los consumidores son trogloditas cqyos instintos bárbaros debe satisfacer. y partiendo de esta premisa, de hecho despierta estos instintos, los aviva y los estimula sistemáticamente. Se comercializa la imagen con que se sueña: la muchacha pobre se casa con el millonario; el jnuchacho sencillo vence, mediante la simple fuerza bruta, todos]os obstáculos que le opone un mundo hostil y sofisticado. El tema de los cuentos de hadas se pone al día y se produce en dosis masivas. ¡Y todo esto en un momento en que los artistas y escritores luchan contra el *cliché* y hacen experimentos a veces dolorosos para encontrar los medios de reproducir una nueva realidad!

La discrepancia es alarmante: por una parte, la búsqueda necesaria de nuevos medios que expresen las realidades nuevas, la conciencia de que "nuestros medios artísticos están desgastados y agotados; nos aburren y buscamos nuevos medios"' (Thomas Mann) ; por otra parte, están las masas de seres humanos para las que incluso el arte viejo es completamente nuevo, que aún tienen que aprender a distinguir entre lo bueno y lo malo, cuyo gusto aún ha de formarse y cuya capacidad para disfrutar de las cosas de calidad está por desarrollar. El compositor Adrián Leverkühn del *Doctor Fausto* de Thomas Mann creía que todo arte necesitaba ser liberado "de estar sólo con una *¿lite* educada, llamada el *público,* pues esta *élite* dejará de existir pronto y entonces el arte se encontrará completamente solo, solo hasta la muerte, a menos que encuentre un camino hacia *la gente* o, de otro modo, hacia los seres humanos". Si eso sucediera, el arte "se vería de nuevo como sirviendo una comunidad, una comunidad unida por mucho más que la educación, una comunidad que no *tendría* cultura pero que quizás sería una *cultura. . .* un arte que estaría en términos de intimidad con la humanidad".

En la Unión Soviética hay un esfuerzo intenso para lograr esto. En el mundo burgués el arte es visto como una especie de distracción. De *hobby* que no merece la atención de las personas ocupadas con asuntos tan graves como los negocios y la política. El mundo socialista toma el arte en serio. He discutido Essenin, Blok, Maiakovski, Evtushenko y Voznesienski con jóvenes obreros de Moscú, y he admirado su inteligencia y comprensión. Los nuevos libros, películas, obras musicales y de teatro no son sólo consumidos por cientos de millones de personas, sino que los estimulan a la discusión apasionada. La fuerza social, educativa y formativa de las palabras y las imágenes se da por sentado. Una obra de arte es vista, no como un hecho pasajero, sino como una acción cuyas

consecuencias son de largo alcance. Nacida de la realidad, acciona sobre la realidad. Los jóvenes discutirán toda una noche sobre un poema. La poesía ha salido a las calles. Una discusión sobre los caracteres y las situaciones de una novela promueve la discusión de los problemas decisivos de la vida y la filosofía sociales. El arte y la discusión del arte son una parte activa que se proyecta en la vida del mundo socialista.

Este "tomar el arte en serio", con todo lo espléndido que es, ha conducido también a varios errores y excesos. El camino del arte al hombre —"poner el arte en términos íntimos con la humanidad"— no es la distancia más corta entre una oficina de un secretario del Partido y una organización. Es a menudo un camino largo, nunca corto, que atraviesa muchos y variados experimentos de los artistas y una educación generosa y en gran escala en las masas. Lo que es alarmante en el mundo capitalista no es el "formalismo", ni la pintura o los poemas abstractos, ni la música serial ni la antinovela. El peligro verdadero y terrible se encuentra en la producción muy concreta, pegada a la tierra, "realista" si se quiere, de películas y tiras cómicas idiotas, factores en la promoción de la estupidez, el vicio y el crimen. El anticomunismo no usa métodos "abstractos". La guerra no se prepara con sutiles obras de arte sino con una dieta bien burda. En la Unión Soviética uno encuentra obras de teatro, películas y libros aburridos, al lado de otros excelentes; la falta de gusto al lado del arte; el sentimentalismo pegajoso al lado de la pasión por la verdad; lo que uno nunca encuentra en la basura corruptora y maligna del arte capitalista. Esta gran diferencia no ha de subestimarse. El elemento negativo en la Unión Soviética —el apegarse a formas de expresión que ya no concuerdan con la época— es sólo un problema de transición.

Los primeros autos fueron diseñados como carrozas de caballos. Pero el elemento central nuevo —el motor— fue más fuerte que el cascarón viejo; formas nuevas surgieron de las demandas de la velocidad creciente, la tecnología se convirtió en la partera de una nueva belleza. El gusto de las clases victoriosas generalmente empieza donde termina la clase vencida, y muestra una tendencia a construir una vida nueva detrás de la fachada vieja. El ascenso de la burguesía inglesa del siglo XVIII significó que la arquitectura gótica se convirtió súbitamente en "moderna" y las ruinas fueron buscadas como una gran atracción. El burgués quiso desfrazar su capital, poseer su castillo —mejor, las ruinas de un castillo— como símbolo de un pasado noble. En 1760, un comerciante llamado Sterling hizo restaurar una ruina con tanta habilidad que "uno pensaba que se le iba a caer en la cabeza". Cien años más tarde.

el ascenso de la burguesía alemana y austríaca condujo a fenómenos similares. Surgió una arquitectura de una hipocresía triunfante, un neogótico de repostería. Los bancos parecían castillos; las estaciones de ferrocarriles, catedrales. Adolf Loos, uno de los pioneros de la arquitectura moderna, calificó de "crimen" tal ornamentación, y vio en las pretenciosas fachadas en estuco de las sombrías oficinas y residencias, la expresión arquitectónica de la hipocresía inherente a la clase burguesa.

De manera similar, muchos obreros, habiendo obtenido una victoria política, comienzan adoptando el gusto de la pequeña burguesía. Como resultado, hay al comienzo una discrepancia entre las ideas artísticas de muchos intelectuales progresistas y las de la mayoría de la clase proletaria. Puede suceder que la separación entre lo que es progresista desde un punto de vista social y lo que es moderno desde un punto de vista artístico se haga tan absurdamente grande, que la misma palabra "moderno" se convierte en término ofensivo en boca de ciertos funcionarios. La _generación más joven supera gradualmente esta curiosa contradicción; quiere ser no sólo progresista sino también moderna de veras; busca un estilo moderno de vida —es decir, un estilo apropiado a la época—, y está al tanto de todo tipo de innovación Así comienza una lucha entre lo viejo y lo nuevo en el campo cultural, y muchos apologistas de lo viejo invocan con frecuencia los "instintos saludables del hombre sencillo". Debo confesar que este tipo de frase me incomoda; no puedo menos que notar cierto tono condescendiente. ¿Todavía existe ese hombre "sencillo" tan elogiado, ese lector o auditor o visitante de galería corriente, sin sofisticación? Y si existe, ¿es realmente el juez más elevado, la personalidad completa y multifacética que el comunismo se propone formar? El "hombre sencillo" corresponde a las condiciones sociales primitivas que produjeron obras de arte mezcla de instinto, intuición y tradición. Este tipo de persona es cada vez más raro en nuestra civilización industrializada y urbana. La combinación de espontaneidad y costumbre característica de los bardos de las épocas feudales, se ha perdido; la industria y las ciudades tienen un efecto desintegrador. El hombre en la sociedad industrial está expuesto a muchos estímulos y sensa'ciones. Su gusto ,no es *tabula rasa* —ha sido afectado por todas las comodidades producidas en masa que han inundado su vida desde la niñez. Su juicio artístico está casi siempre prejuiciado. En casi cualquier plebiscito, ganaría una opereta vienesa y no Mozart.

El "hombre sencillo" pertenece a un mundo ilusorio de *clichés*. Tiene tan poca realidad como "el trabajador" o "el intelectual'". Incluso en el mundo capitalista, con toda su tendencia comercial

a nivelar las diferencias culturales, las diferencias son en realidad infinitamente mayores que lo que piensan los simplificadores. El efecto de los objetos inferiores producidos en masa es considerable, pero no falta la oposición espontánea. Hace poco se celebró en Viena una exposición de dibujos y cuadros de obreros austriacos de ferrocarril. Contra lo esperado, sólo una tercera parte de lo expuesto mostró la acostumbrada mezcla de naturalismo y falsa dulzura; las dos terceras partes mostraron la influencia de Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Picasso y los pintores modernos austriacos. Sería muy equivocado suponer que "los trabajadores" o "las gentes sencillas" rechazan instintivamente el arte moderno; el porcentaje de trabajadores que prefieren el arte convencional probablemente no es más alto que el de los hombres de negocios, directores de compañías o políticos.

La tarea mayor de una sociedad socialista, donde el "mercado de arte" ya no recibe la producción en masa de los especuladores capitalistas es, por consiguiente, doble: conducir al público hacia un disfrute correcto del arte, es decir, despertar y estimular su comprensión; y acentuar la responsabilidad social del artista. No significa esa responsabilidad que el artista acepte los dictados del gusto dominante, que escriba, pinte o componga como disponga fulano o zutano: pero sí significa que en vez de trabajar en el vacío, reconozca que, en última instancia, su trabajo es encomendado por la sociedad. Existen muchos casos, como señaló Maiakovski hace tiempo, en que esta encomienda general de la sociedad no coincide con la encomienda explícita de una institución social particular. Una obra de arte no tiene que ser comprendida y aprobada por todo el mundo desde el comienzo. La función del arte no es la de derribar puertas abiertas, sino más bien la de abrir puertas cerradas. Pero cuando el artista descubre realidades nuevas, no las descubre sólo para sí mismo; lo hace también para otros, para todos los que quieren saber en qué tipo de mundo viven, de dónde vienen y hacia dónde van. El artista produce para una comunidad. Se ha perdido de vista este hecho en el mundo capitalista, pero se daba por sentado en la antigua Atenas o en la época del arte gótico. La síntesis deseada —libertad de la personalidad del artista en armonía con la colectiva— no puede ser lograda de repente, requiere mucho pensamiento y experimentación no dogmáticos. Cada gran revolución es una síntesis explosiva; pero los disturbios de un equilibrio dinámico siempre ocurren de tiempo en tiempo y es necesario establecer nuevas síntesis en condiciones cambiantes. La rebelión romántica e individualista del joven Maia-

kovski totnó su gran contenido de la Revolución; las experiencias personales y colectivas se fundieron en una sola unidad. Tal unidad no es estática y no puede ser preservada, y mucho menos por decreto. Pero el arte socialista debe siempre fortalecerse con esta misma tarea de restablecer la unidad para que al fin, mediante un proceso lento y cuidadoso, se erradiquen todos los síntomas de la alienación.

Puede surgir toda clase de malentendidos. La demanda de arte en la Unión Soviética y en las democracias populares no puede ser satisfecha plenamente por las ediciones enormes de los clásicos ni por las obras de los más destacados artistas y escritores socia-Lstas. El deseo de un arte que simplemente "entretenga", es un deseo legítimo, y al lado de los innovadores más originales suele haber un gran número de artistas promedio. El deslinde entre el entretenimiento y el arte serio no puede ser claramente trazado, ni es inalterable, mucho menos en una sociedad que se propone deliberadamente la educación de todo el pueblo para el conocimiento y la cultura. El entretenimiento no debe querer decir tontería como tampoco el arte serio, aburrimiento; deben evitarlos tanto la educación del público como la conciencia social del artista. Una sociedad que avanza hacia el comunismo necesita muchos libros, obras musicales y de teatro que sean entretenidas y al mismo tiempo edifiquen tanto emocional como intelectualmente. Pero esta necesidad conlleva el peligro de la simplificación excesiva y la propaganda cruda disfrazada con un tono de alta moralidad. Stendhal cuando joven escribió: "Cualquier intención moral, es decir, cualquier intención autointeresada del artista, mata la obra de arte." El artista socialista no puede dejar de trabajar con intención moral, pero sí puede evitar el "autointerés", la simplificación propagandística; debe procurar elevarlo y purificarlo en términos de arte. Este también debería ser el lema de los artistas que producen "entretenimiento", es decir, que trabajan sólo para las necesidades del día. En un mundo socialista, las obras de entretenimiento, como todo arte, se dirige a personas adultas y maduras. Fallan por completo si adoptan una actitud patrocinadora hacia su público.

Sería tonto denigrar a los que producen por decenas obras literarias o musicales decentes e inobjetables. Pero sería un error mucho más serio ponerlos como ejemplos a aquellos que están tratando de expresar nuevas realidades con nuevos medios artísticos. Podemos comprender por qué muchos artistas socialistas se aferran a los viejos estilos durante los difíciles periodos de transición; incluso una sociedad socialista, cuya esencia misma es la novedad, necesita ciertas tendencias conservadoras aunque no sea

más que para que, en la lucha contra ellas, lo nuevo pueda crecer más fuerte y más decidido. Pero son los artistas originales los que crean estilos nuevos —artistas como Maiakovski, Eisenstein. Brecht o Eisler—, y son ellos los que vivirán en el futuro. Aun hoy día, y no sólo en el mundo socialista, sino también en el capitalista, lo nuevo resulta más efectivo que las imitaciones de lo viejo. Pues, aunque los dos sistemas económicos son fundamentalmente antagónicos entre sí, y aunque la lucha y la competencia entre ellos es uno de los problemas centrales de la nueva realidad social, hay muchos elementos, sin embargo, de la vida moderna, común a ambos sistemas: la industrialización, la tecnología, la ciencia, las grandes ciudades, la velocidad, el ritmo, muchas de las experiencias modernas, las sensaciones y los estímulos. La vida en una gran ciudad requiere una expresión distinta a la de un soñoliento pueblo provinciano. La experiencia que de la naturaleza tiene un esquiador o un motociclista es diferente de la que tiene un campesino o un paseante. El contenido y el estilo de la clase obrera moderna y de su intelectualidad ya no están directamente relacionados con los métodos poéticos del siglo pasado. Vemos, oímos y hacemos asociaciones de manera distinta a nuestros antepasados. Las cosas que ios escandalizaban en arte —el uso del color de los impresionistas o las disonancias de Wagner— ya no nos preocupan en lo más mínimo. El público mediano contemporáneo está completamente familiarizado con estos elementos y no piensa que son "modernos".

La cibernética vislumbra la posibilidad de que las máquinas puedan dar respuestas teóricas a preguntas aún inexplicadas de la realidad, estando estas respuestas más allá del poder de comprensión humano. La ciencia no capitula ante tal posibilidad estremecedora ni ha de rechazar con sorna las respuestas dadas por tales razonadores sólo porque la mente humana no pueda alcanzarlas. Por el contrario, la cibernética afirma que puede ser necesario diseñar "amplificadores cerebrales", a fin de equipar la mente con los medios necesarios para comprender los nuevos conceptos. La ciencia y el arte son dos formas muy distintas de conquistar la realidad y una comparación directa puede ser muy engañosa. Sin embargo, no deja de ser cierto que el arte también descubre nuevas zonas de la realidad haciendo visible y audible lo que no lo era antes. La comprensión artística tampoco es una constante; también puede ser aumentada y ajustada más finamente mediante "amplificadores". El socialismo, convencido de la infinita capacidad del hombre para el desarrollo, no debe por consiguiente rechazar en cualquier campo lo nuevo, sólo porque sea nuevo; en vez de eso, debe utilizar "am-

plificadores" para lo que a primera vista parece incomprensible y, una vez captado, debe someterlo a un examen y análisis cuidadosos.

A menudo, a los medios artísticos de expresión descubiertos a mediados del siglo pasado se les echa en un saco y se les llama "decadentes". No cabe duda que el mundo burgués es un mundo en decadencia y, en consecuencia, es decadente por naturaleza. Pero no es homogéneo —por el contrario, es extraordinariamente rico en contradicciones, no sólo entre las clases burguesa y proletaria, sino también dentro de cada estrato social; la lucha entre lo viejo y lo nuevo es especialmente violenta en la intelectualidad. Por supuesto, lo nuevo no se encuentra *ipso facto del* lado de la clase proletaria. La cuestión es más complicada. Por una parte muchos trabajadores han sido contagiados con la decadencia de la burguesía; por otra parte, el mundo capitalista está incesantemente influido por la existencia del mundo socialista y esta influencia es contradictoria no sólo porque provoca el anticomunismo, sino también porque estimula la investigación intelectual. Las protestas de los artistas contra el mundo capitalista, sus reacciones directas o indirectas al hecho mismo del comunismo, su descubrimiento de una realidad altamente compleja, todo hace surgir nuevas formas y medios de expresión en los que la decadencia de lo viejo no puede separarse del fermento de lo nuevo. En muchos casos nos es imposible distinguir entre lo inútil y lo que puede servir en el futuro. Pero descartar todos los elementos modernos en la literatura y las artes del mundo capitalista como "podridos", es como la idea de Lassalle, condenada por Marx, de que la clase proletaria se enfrenta a una masa uniformemente reaccionaria. Tal uniformidad compacta no existe en la política, mucho menos en las artes de cualquier periodo, especialmente en el nuestro.

La insistencia de elementos conservadores del mundo socialista en la figura idealizada del hombre "sencillo" como último juez de todos los asuntos artísticos, es una tendencia retrógrada. La transformación del hombre sencillo en un hombre sutil y altamente diferenciado forma parte del avance irresistible del socialismo. La estructura de un pueblo puede cambiar más rápidamente que las mentes de algunos administradores. Ya comienza a borrarse la línea divisoria entre el obrero calificado y el técnico intelectual, la clase obrera y la intelectualidad comienzan a coincidir; los hijos e hijas muy educados de la clase obrera empiezan a gustar de la aventura intelectual y del experimento artístico osado. Sonríen cuando sus Padres se escalofrían ante los nombres de Moore, Leger, Picasso; o cuando despachan a Rimbaud, Yeats o Rilke como "oscuros"; cuando dicen que la música dodecafónica es obra del diablo. La

generación más joven del mundo socialista no se verá desprovista de su derecho de conocer estas cosas. Ni se detendrá ahí. Nuevas películas soviéticas, y las obras de algunos jóvenes escritores, escultores y pintores, justifican nuestra creencia de que estamos a punto de ver un florecimiento del arte soviético en el que el contenido socialista se expresará triunfante en una forma genuinamente moderna.

EL PROBLEMA DE LA OBRA ABIERTA

Umberto Eco*

A lo largo de la presente ponencia trataremos de referirnos a determinados fenómenos de arte que pueden parecer singularmente distintos de la tradicional noción de "obra de arte" válida en el mundo occidental contemporáneo; y pueden apuntar un nuevo modo de entender la relación con la obra y su consumo por parte del público. Trataremos después de ver qué cambios de la sensibilidad estética (o, concretamente, de la sensibilidad estética en general) entrañan fenómenos de este tipo y en qué medida son susceptibles de ser definidos mediante las categorías estéticas actualmente en uso. Advertimos al mismo tiempo que los ejemplos que iremos presentando no tratan de describir la naturaleza "esencial" de las obras citadas, sino los intentos que han dado lugar a su creación. Hablaremos, en definitiva, de las poéticas, sin dar juicios estéticos.

Generalmente en la noción de "obra de arte" van implícitos dos aspectos: a) el autor da comienzo a un objeto determinado "y definido, con una intención concreta, aspirando a un deleite que la reinterprete tal como el autor la ha pensado y querido; *b)* sin embargo el objeto es gustado por una pluralidad de consumidores, cada uno de los cuales llevará al acto del gustar sus propias características psicológicas y fisiológicas, su propia formación ambiental y cultural, esas especificaciones de la sensibilidad que entrañan las contingencias inmediatas y la situación histórica; por consiguiente, por honesto y total que sea el compromiso de fidelidad con respecto a la obra que ha de gustarse, todo deleite será inevitablemente personal y captará la obra en uno de sus aspectos posibles. El autor generalmente no ignora esta condición del carácter circunstancial de todo deleite, sino que crea la obra como "apertura" a estas posibilidades, apertura que, no obstante, oriente las posibilidades mismas en el sentido de provocarlas como respuestas diferentes pero afines a un estímulo en sí definido. Y el hecho de salvar esta

* Ponencia presentada en el XII Congreso Internacional de Filosofía, 1958. Publicada en español en: Umberto Eco, *La definición del arte,* Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1970, pp. 157-164.

dialéctica de "definitud" y "apertura" es algo que nos parece fundamental para una noción de arte como hecho comunicativo y diálogo interpersonal.

Por otra parte, en las antiguas concepciones del arte se ponía implícitamente el acento en el polo de la "definitud" de la obra. Por ejemplo, el tipo de comunicación poética al que aspira la poesía dantesca exige del lector una respuesta de tipo unívoco: el poeta dice una cosa y espera que el lector la capte como él ha querido expresarla. Incluso en el momento en que defiende la teoría de los cuatro sentidos Dante no sale de este orden de ideas: la poesía puede ser interpretada de cuatro modos porque trata de estimular la comprensión de cuatro órdenes de significados, pero los significados son cuatro, y ninguno más, y los cuatro han sido previstos por el autor que trata, incluso, de orientar al lector hacia esta comprensión exacta.

El desarrollo de la sensibilidad contemporánea ha ido, en cambio, acentuando poco a poco la aspiración a un tipo de obra de arte que, cada vez más consciente de la posibilidad de diversas "lecturas", se plantea como estímulo para una libre interpretación orientada sólo en sus rasgos esenciales. Ya en las poéticas del simbolismo francés de la segunda mitad del siglo pasado puede verse que la intención del poeta consiste en producir, es cierto, una obra definida, pero para estimular un máximo de apertura, de libertad y de goce imprevisto. La "sugestión" simbolista trata de favorecer no tanto la recepción de un significado concreto cuanto un esquema general de significado, una estela de significados posibles todos igualmente imprecisos e igualmente válidos, según el grado de agudeza, de hipersensibilidad y de disposición sentimental del lector.

Esta intención se muestra con mayor claridad en obras de abierta clave simbólica, tal como pueden definirse, por ejemplo, las obras de Kafka; mientras que el alegorismo clásico atribuía a cada figura un referente perfectamente determinado, el simbolismo moderno es un simbolismo "abierto" precisamente porque pretende fundamentalmente ser comunicación de lo indefinido, de lo ambiguo, de lo polivalente. El símbolo de la literatura y de la poesía moderna tiende a sugerir un "campo" de respuestas emotivas y conceptuales, dejando la determinación del "campo" a la sensibilidad del lector. Esta llamada a la autonomía de las perspectivas interpretativas no es exclusiva de las poéticas órfico-simbólicas, de las poéticas que *grosso modo* podríamos calificar de irracionalistas. Una llamada consciente a la apertura interpretativa se da por ejemplo en una poética racionalista como la de Bertold Brecht. Este autor

UNIVERSIDAD MA...
BIBLIOTECA

explícitamente, aún creando dramas de intención pedagógica, que tienden a la comunicación de una ideología perfectamente definida, quiere actuar de forma que estos dramas no presenten nunca conclusiones teóricas explícitas: la nota técnica de la "interpretación épica" tiende precisamente a estimular en el espectador un juicio autónomo y crítico acerca de una realidad de vida que el actor le presenta "distanciadamente", sin tratar de actuar emotivamente sobre él, dejándole libre para sacar autónomamente sus conclusiones frente a las *pruebas* suministradas. Obras como *Galileo* nos muestran claramente esta ambigüedad dialéctica de dos tesis aparentemente contradictorias que parecen no armonizarse en una síntesis final.

A estas obras que, de un modo u otro, exigen del lector reacciones interpretativas muy libres, podríamos añadir otras obras que poseen en sí mismas como una especie de movilidad, una capacidad de replantearse caleidoscópicarnente a los ojos del lector como nuevas, dotadas de perspectivas diferentes. Un ejemplo fácil, pero no por esto rechazable, es el constituido por ciertos objetos que oscilan entre la escultura y el objeto decorativo, como los *móviles* de Galder, objetos plásticos que se metamorfosean continuamente, ofreciendo en cada momento nuevos ángulos visuales. En el límite extremo tenemos, en cambio, ciertas obras literarias que, por la complejidad de sus estructuras, por el complejo interrelacionarse de los planos narrativos, valores lingüísticos, *reíais* semánticos, alusiones fonéticas, evocaciones míticas y modelos culturales, tienden, en la intención del autor, a vivir una vida propia, renovando continuamente sus propios significados, ofreciéndose a una inagotable posibilidad de lecturas, autoproliferando sus propias perspectivas y aspirando, en definitiva, a constituir un sucedáneo del mundo. La máxima realización de esta poética la tenemos en las obras de Joyce y, fundamentalmente, en el *Finnegans Wake:* aquí realmente la obra puede compararse a un monstruoso cerebro electrónico que produce estímulos y respuestas en virtud de una serie tan compleja de nexos que hace imposible el control de todas sus posibilidades.

Independientemente del distinto terreno ideológico y moral en que se arraigan todas estas poéticas, es preciso reconocer que nunca disuelven totalmente la obra en la pluralidad de sus interpretaciones, porque el autor siempre establece una orientación básica: la limitación de un "objeto" viene sustituida por la más amplia limitación de un "campo" de posibilidades interpretativas. La obra de Kafka espera del lector una reacción intelectiva no unívoca, pero el esquema de los significados que propone está impregnado de una visión del mundo que es perfectamente posible determinar

y definir en sus elementos históricos y culturales (como así se hace cuando se sitúa a Kafka entre los representantes de una literatura de la crisis, de la ambigüedad y de la angustia, de tal forma que incluso las interpretaciones teológicas de su obra no pueden salirse de este ámbito problemático). Brecht exige la libre respuesta crítica del espectador, pero la orienta de tal forma que las pruebas aducidas estimulen en aquéllos una respuesta de tipo revolucionario; e idealmente, como manifiestan muchas de sus páginas teóricas, presupone en el espectador hábitos lógicos tomados del método dialéctico marxista. En definitiva, un *móvil* se metamorfosea dentro de los límites permitidos —y previstos por su estructura-—; y una obra literaria como el *Finnegans* no agota de ningún modo todas sus posibilidades (al igual que una mente divina omnisciente), sino sólo una compleja red de posibilidades no previstas en su totalidad por el autor: el "campo" de reacciones posibles que los estímulos permiten es vasto, pero se trata siempre de un "campo" cuyos límites aparecen determinados por la naturaleza y la organización de los estímulos. Todas estas obras tienen además una característica por la cual se identifican con las obras de tipo clásico: el índice de "apertura", de contingencia y posibilidades, pertenece al sector de la interpretación: pero la obra se ofrece a la interpretación ya producida.

El hecho particular que ha sugerido esta ponencia consiste en la aparición, en estos últimos años, y en sectores diferentes, de obras cuya "indeterminación", cuya apeitura puede aprovechar el lector bajo un aspecto productivo. Se trata, en definitiva, de obras que se presentan al lector o espectador *no totalmente producidas ni concluidas,* cuyo goce consiste en la conclusión productiva de las obras; conclusión productiva en la que se agota también el mismo acto de la interpretación, porque la forma de la conclusión muestra la especial visión que el espectador tiene de la obra.

Un ejemplo que pudiéramos mencionar en primer lugar nos parece la reciente construcción de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Caracas; esta escuela de arquitectura ha sido definida como "una escuela que hay que inventar diariamente" y constituye un notable ejemplo de arquitectura en movimiento. Las aulas de esta escuela están constituidas por paneles móviles de forma que profesores y alumnos, de acuerdo con el problema arquitectónico y urbanístico en discusión, construyen un ambiente de estudio adecuado, modificando la disposición y fisonomía estética del local. También en este caso el modo de concepción de la escuela ha determinado el campo de las posibilidades formativas, haciendo posible solamente una cierta serie de elaboraciones en

base a una estructura dada permanentemente: pero de hecho la obra no se presenta ya como una forma definida de una vez para siempre, sino como un "campo de formatividad"

Un ejemplo totalmente diferente (pero que nos sugiere observaciones análogas) es el que nos ofrecen ciertas producciones recientes de música post-weberniana. Citemos en primer lugar el *Klavierstück* XI de Karlheinz Stockhausen. En esta obra el autor prevé un resultado distinto de cada ejecución del fragmento, dejándolo a elección del ejecutor. La partitura se presenta de una forma bastante inusitada, como una inmensa hoja sostenida por un atril adecuado, sobre la que aparecen grupos de notas, como otras tantas frases musicales netamente separadas unas de otras. "El intérprete —dice el autor— contemplará }a hoja sin una intención preconcebida, al azar, y empezará a interpretar el fragmento del primer grupo con que tropiece su mirada: él mismo decidirá la velocidad, el nivel dramático y el tipo de entrada que convienen a este grupo. Terminado el primer grupo el intérprete leerá las indicaciones de velocidad, dinámica y entrada que aparecen al final de él, se fijará al azar en otro grupo y lo interpretará de acuerdo con estas tres interpretaciones... Cada grupo puede ligarse a cada uno de los otros dieciocho, de forma que cada grupo puede interpretarse en cada una de las seis velocidades, de las seis intensidades y de las seis formas de entrada." En este *ars combinatoria* musical es evidente que la casualidad de la elección hace posible una infinidad de ejecuciones distintas, puesto que muchos grupos pueden no aparecer incluso en el transcurso de varias ejecuciones y otros aparecer varias veces en la misma. Sin embargo, los grupos son los que allí aparecen y no otros; el autor, al ponerlos, ha orientado implícHamente y determinado la libertad del intérprete.

Una posición análoga es la de Henri Pousseur, otro representante de la nueva música, que se expresa en estos términos a propósito de su composición *Intercambios* (realizada registrando en cinta magnetofónica sonidos obtenidos con aparatos electrónicos) : "*Intercambios* no constituyen tanto un fragmento cuanto un *campo de posibilidades*, una invitación a elegir. Están constituidos por dieciséis secciones. Cada una de ésta» puede unirse a otras *dos*, sin que se comprometa la continuidad lógica del devenir sonoro: dos secciones, en efecto, van introducidas por caracteres semejantes (a partir de los cuales van evolucionando de forma diferente), otras dos secciones, en cambio, conducen al mismo resultado. Dado que se puede empezar y terminar con cualquier sección, resulta posible un gran número de órdenes cronológicos. Además las dos secciones que empiezan en el mismo punto pueden sincronizarse

dando así lugar a una polifonía estructural más compleja. . . Y no hay nada que nos impida imaginar estas propuestas formales, registradas en cinta magnetofónica, y que están ya en el mercado. Disponiendo de una instalación acústica relativamente cara el público mismo podrá ejercitar sobre ellas, en su casa, una imaginación musical inédita, una nueva sensibilidad colectiva de la materia sonora y del tiempo."

Los interrogantes teóricos que tales fenómenos plantean son numerosos, y afectan a cuestiones de estética, filosofía, análisis de las costumbres, sociología. Las respuestas se salen de los límites puramente constatativos de esta ponencia. Cabe, sin embargo, aventurar algunas observaciones a título puramente orientativo.

En primer lugar en el cuadro de la sensibilidad normal esta progresiva tendencia a la *apertura* de la obra va acompañada de una análoga evolución de la lógica y de las ciencias, que han substituido los módulos unívocos por módulos plurivalentes. Las lógicas de varios valores, la pluralidad de explicaciones geométricas, la relatividad de las medidas espacio-temporales, la misma investigación psicofenomenológica de las ambigüedades perceptivas como momento positivo del conocimiento, todos estos fenómenos sirven de telón esclarecedor a un deseo de "obras de varias soluciones" que substituyan, incluso en el campo de la comunicación artística, la tendencia a la univocidad por esa tendencia a la posibilidad que es típica de la cultura contempotánea.

En segundo lugar, mientras que ciertos experimentos de *obra abierta a una interpretación vaga* expresaban, no obstante, una sensibilidad de tipo decadente y un deseo de convertir el arte en un instrumento de comunicación teoréticamente privilegiado, los últimos ejemplos de *obras abiertas a un complemento productivo* expresan una evolución radical de la sensibilidad estética. Los ejemplos de arquitectura en movimiento manifiestan un nuevo significado de la relación entre obra y consumidor, una integración activa entre producción* y consumo, una superación de la relación puramente teorética de *presentación-contemplación* en un proceso activo en el que convergen motivos intelectuales y emotivos, teoréticos y prácticos. Fenómenos de decoración de interiores ya en serie (lámparas y sillones capaces de asumir formas y puntos de vista diferentes, librerías que pueden recomponerse de distintas formas, etcétera) constituyen el ejemplo de un *diseño industrial* que es una continua invitación a la formatividad y a la adecuación progresiva del ambiente a nuestras exigencias de utilidad y esteticidad. En este contexto incluso fenómenos como los musicales, ligados desde hace tiempo a la ¿elación *presentación-contemplación* típica de una

sala de conciertos, exigen ahora una interpretación activa, una co-formación, que al mismo tiempo se resuelve en una educación del gusto, una renovación de la sensibilidad perceptiva. Si uno de los motivos de la deseducación estética del público (y, por lo tanto, de la ruptura entre arte militante y gusto normal) proviene del sentido de inercia estilística, del hecho de que el lector o espectador tiende a gozar sólo de aquellos estímulos que satisfacen su sentido de las probabilidades formales (de modo que sólo aprecia melodías iguales a las que ya ha oído, líneas y relaciones de las más obvias, historias de final generalmente "feliz"), habremos de admitir que la *obra abierta* de nuevo cuño puede incluso suponer, en circunstancias sociológicamente favorables, una contribución a la educación estética del público común.

1958

EL ARTE MEXICANO CONTEMPORÁNEO

Justino Fernández*

El arte mexicano de nuestro tiempo y especialmente la pintura mural están estrechamente ligados espiritual e ideológicamente al movimiento político-social que renovó la vida en la segunda década del siglo: la Revolución Mexicana: mas en verdad, supera el nacionalismo y es universal. Por una conciencia aguda y un malestar físico, México se sintió oprimido desde fines del siglo xix, no obstante que "la paz porfiriana" culminaba en las brillantes fiestas del Centenario de la Independencia, en 1910. Al año siguiente estalló la revolución cuya lucha duró prácticamente diez años, si bien en 1917 la nueva Constitución consagraba los ideales. No se trataba sólo de un movimiento político para deshacerse de un régimen que se había prolongado más de lo conveniente, sino de una nueva conciencia, de una nueva visión de la vida y la cultura que abarcaba todos los aspectos de la existencia. Fue un movimiento renovador, profundo y genuino que, a tono con el tiempo, se anticipó a todos los semejantes que han brotado después en otros países. En la política, la economía, la filosofía, la historia y el arte, los nuevos ideales, ideas y sentimientos que venían formándose agitaban las conciencias, que pugnaban por un orden nuevo y nuevas expresiones en todo. México volvió la mirada por sí mismo y descubrió la riqueza y posibilidades de su propio ser, por eso la Revolución y el arte tuvieron acentos mexicanistas y populares que se han prolongado a lo largo del siglo. Pero los ideales se trascendían a sí mismos y, en última instancia, eran de carácter humanista, y por lo tanto, universales. En ninguna otra parte se encontrará todo eso expresado en mejor forma que en la pintura mural contemporánea. Estudiarla y comprenderla es acercarse o asomarse a los problemas espirituales, sociales, políticos, filosóficos e históricos de nuestro tiempo y no sólo en relación con México sino con el panorama mundial de la cultura. Por otra parte, es necesario algún conocimiento o conciencia de los problemas de la historia y de la

* Justino Fernández, *Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días,* Ed Porrúa, México, D. F., 1958, pp 141-143 y 181-182.

nuestra en particular, para comprender nuestro arte actual, como también es necesario tener alguna idea del desarrollo de las nuevas corrientes del arte en general para estimar el valor de las grandes obras que México ha creado en este siglo.

Pintura mural y de caballete

Anhelos de revivir el arte monumental existieron desde el siglo XVIII. Tiépolo, Mengs, David y Goya lo intentaron en Europa y Ximeno en México. Lo más original e importante que se produjo fueron las pinturas de Goya en la capilla de San Antonio de La Florida, en las afueras de Madrid, pues, además del expresionismo creado allí por el artista, éste introdujo una gran escena popular, a propósito de un milagro del Santo. Después, en el siglo xix Delacroix, Ingres y otros insistieron en la pintura mural, sin lograr renovarla en serio. En México a todo lo largo del siglo xix existió, especialmente en la conciencia crítica, el deseo de revivir ese gran arte y los intentos de Cordero y de Clavé y sus discípulos responden a esa idea, pero no fue suficiente. La pintura mural aparece en la historia en épocas de grandes cambios y conmociones del espíritu, cuando hay algo nuevo y profundo que expresar, como en el Renacimiento; más tarde en el Neoclasicismo hubo un brote brillante y pasajero. Así, puede decirse que cuando apareció la pintura mural mexicana en 1922 hacía mucho tiempo que ese género estaba bien muerto.

La Revolución Mexicana vino a coincidir con importantes renovaciones en el arte; los nuevos conceptos permitían una libertad de expresión, respecto del tradicional arte representativo y naturalista, capaz de dar nuevas visiones de la belleza y de la historia allende los cánones clásicos. México había deseado largamente expresar en el arte su historia, su vida, sus ideales, su bt'Ueza propia. Ahora la circunstancia era propicia: libertad, nuevos ideales y, sobre todo. tuvo la fortuna de que surgieran artistas de gran talla en el momento oportuno. El resultado de tres o cuatro décadas de esfuerzo creador está patente en las grandes obras realizadas, que son de las más importantes contribuciones de México a la cultura universal, si no es que las mayores. Sólo con una comprensión del arte contemporáneo y de los problemas y conflictos vitales y espirituales de nuestro tiempo es posible hacerle justicia a este arte que es de la más alta categoría, de otra manera se cae en actitudes vulgares hijas de la ignorancia o de estrechísimos criterios que no son aptos para enfocarla correctamente. Es necesario abrirse a la comprensión de las artes con sentido histórico, las prefefencías personales ven-

drán después. México ha revivido la pintura mural y ha creado nuevas y grandes expresiones artísticas que hay que considerar con la mayor atención. Que en ellas se expresen ideas y actitudes extremosas, revolucionarias y de varios tipos, es natural si se piensa que la vida es fundamentalmente conflicto. Sin conflictos no habría vida, así, que éstos se expresen en el arte no sólo es natural, sino saludable, pues, sólo con libertad florece la cultura. Los dos grandes creadores de la pintura mural mexicana han muerto: José Clemente Orozco y Diego Rivera; David Alfaro Siqueiros continúa activo; Rufino Tamayo ha enriquecido la producción en los últimos años; otros han continuado en la línea de la generación anterior. El movimiento tiene ante todo importancia artística, estética y espiritual, mas, a mi modo de ver, si se ha de estudiar a fondo, es necesario considerarlo en su variedad de expresiones y contenidos, a menudo contradictorios, y no con una sola finalidad de tipo político. La política forma parte de la vida y queda incluida su expresión en el arte, pero no es ni mucho menos, su principal aspecto, a pesar de las apariencias. Lo importante es la gran calidad de las expresiones artísticas, lo expresado es de carácter crítico-histórico, filosófico y, en última instancia, de un sentido profundamente humanista y universal que trasciende todo otro interés. Así ocupándose de las grandes personalidades y de algunas de sus obras más significativas, ya que aquí no es posible considerarlo todo, puede uno introducirse en un mundo maravilloso que contiene sorpresas de muchos tipos.

*

El siglo xx ha sido 'pródigo con México en el campo del arte, pues como hemos visto, en las décadas posteriores a la Revolución se produjo el movimiento que revivió la pintura mural y que ha creado grandes obras que contarán corno un capítulo fundamental y brillante de la historia del siglo. El clasicismo nuevo de Rivera y el arte barroco y trágico de Orozco; el dramatismo y fuerza de Siqueiros y el clasicismo tan personal de Tamayo, son expresiones de la más alta categoría artística y estética en el panorama mundial del arte de nuestro tiempo. La pintura mural es algo más, es una de las grandes expresiones de la cultura universal. Por otra parte, las nuevas direcciones de la pintura monumental al exterior y la renovación del arte del mosaico con aportaciones originales de los artistas mexicanos, son novedades positivas.

En cuanto a la escultura puede decirse que se han hecho esfuerzos por renovarla y que algunas obras tienen la solide/ de la tradición clasicista moderna y son de gran calidad. Las novedades

han sido de nivel distinto al de la pintura, lo cual no es de extrañar, pues, salvo excepciones, mundialmente la escultura se ha renovado más lentamente que la pintura.

Una de las manifestaciones más vigorosas y variadas es el grabado mexicano contemporáneo, que muestra un aspecto preponderante crítico y dramático, y otro lírico y costumbrista. También la litografía ha producido buena cantidad de obras de alto valor, de manera que con éstas y las de grabado se puede tener una visión de lo que los artistas sienten, piensan e imaginan, de sus ideas e ideales y de la calidad técnica que han alcanzado.

Como no podía ser menos, la arquitectura contemporánea ha logrado un alto nivel y con frecuencia soluciones originales. El caso de la Ciudad Universitaria es digno de toda consideración y ha colocado a México en el panorama mundial de la arquitectura más avanzada y original. También la arquitectura eclesiástica ha intentado renovarse y ha conseguido algunos buenos éxitos que rivalizan con lo que en otros países se ha producido.

Por último, el arte popular ha entrado definitivamente en la conciencia y en el gusto artístico contemporáneo y su estimación es creciente. Además, no tan sólo se mantiene la tradición sino que también hay matices nuevos y nuevas técnicas y formas que indican la vitalidad creadora del pueblo mexicano.

Algo debe añadirse respecto de la crítica de arte contemporáneo. Historiadores y críticos, escritores, literatos, poetas y los artistas mismos han expresado una conciencia, desde los años anteriores a la Revolución, que redescubrió los verdaderos valores del arte y la vida de México. La crítica ha tenido buen éxito en hacer consciente al público, al pueblo, de lo propio y ha reivindicado para el arte y la estética el pasado indígena antiguo, el pasado hispano-mexicano y el del siglo anterior al nuestro, que corresponde al México independiente, además de hacer relevantes los valores actuales. Ese cobrar conciencia de sí mismo, abarcando toda nuestra historia, y de su posición y relación con el mundo, es lo que ha dado enjundia y autenticidad a nuestro arte contemporáneo. Porque no se trata de un "chauvinismo", de un "nacionalismo" miope, por el contrario es un conocerse y situarse en el tiempo. El arte mexicano contemporáneo ha podido expresar su ser auténtico —en diversas manifestaciones y formas artísticas— y ser universal, porque late en él y está patente un humanismo que desborda toda limitación provinciana, pues su tema central es el hombre, el pasado, presente y futuro de la existencia humana. Por eso tiene una alta calidad moral y una espiritualidad que, por fortuna, se manifiestan en grandes y elevadas formas estéticas.

LA FALSA ANTINOMIA ENTRE EL ARTE Y LA TÉCNICA

Pierre Francastel*

Desde hace un siglo, el arte se ha convertido progresivamente en el objeto de una curiosidad cada vez más extendida. Hoy ocupa un lugar importante en la vida de las sociedades modernas: museos, exposiciones, urbanismo, educación. Es lógico que suscite ciertas pasiones, algunas de las cuales son ajenas a la especulación estética.

Durante el mismo periodo, y sin duda como causa y como consecuencia de su arraigo cada vez mayor en la vida social, el arte ha sufrido una evolución radical. Hay más distancia entre Delacroix y Matisse que entre Veronés y Delacroix. Después de un siglo, no se trata ya de algunas experiencias atrevidas de niños traviesos; quiérase o no; las formas del arte de vanguardia han triunfado de generación en generación, constituyendo, una tras otra, la rutina del mañana.

Existe, indiscutiblemente, un arte de fines del siglo XDC y del siglo xx, arte que abraza todas las disciplinas, desde la pintura a la escultura, desde la arquitectura a las artes decorativas, alcanzando a los objetos utilitarios, los más alejados en apariencia de los dominios tradicionales de la estética.

Esa gran revolución se ha producido durante un periodo de la historia en que otros cambios no menos decisivos han tenido lugar en diversos dominios de la actividad humana y del conocimiento. El desarrollo del maquinismo y de la industrialización, por una parte; los progresos de las ciencias especulativas y aplicadas, por otra, han conducido a una completa transformación del universo.

Así, pues, la cuestión que se plantea es saber cuáles son las nuevas relaciones que se han establecido, en la civilización contemporánea, entre el arte y las otras actividades fundamentales del hombre, particularmente las técnicas.

La respuesta dada a esa cuestión es, ordinariamente, bastante curiosa. Los críticos y los historiadores tienen tendencia a afirmar que el arte está separado de lo humano. No niegan, sino todo lo

* Pierre Francastel, *Arte y técnica*, Fomento de Cultura, Ediciones, Valencia, 1961, pp. 15-23. (Introducción.)

contrario, su carácter revolucionario; pero le niegan seriedad. Hacen de él un monstruo que algunos se toman el trabajo de justificar —trabajo verdaderamente ingrato y un poco paradójico—; otros, menos sensibles a los valores y con mayor suficiencia, lo estigmatizan con sus imprecaciones vengativas. Todos los hombres tienen, a decir verdad, cierta tendencia a considerar desviado lo que no comprenden; y Gabriel Marcel —que representa bastante bien la segunda tendencia, mientras la primera es la de Jean Gassou— nos da el espectáculo, un poco ingenuo, del filósofo sorprendido y descontento ante un cambio de los antecedentes teóricos de su problema. Una tercera categoría de estéticos, más conscientes de los poderes estables que de los valores originales y relativos del arte, desea que se convierta en la vía de salvación de las sociedades modernas. Quieren una reeducación del hombre por la práctica extendida de algunas formas del arte, consideradas como el producto de una conciencia espontánea. Existe, en fin, una última categoría de moralistas del arte: aquellos que piensan que la obra de arte verdadero es algo absoluto, ajeno a las influencias superficiales de la época. Para ellos, conviene distinguir entre la producción corriente de obras en serie, que constituyen una especie de función vulgar del arte al nivel de la sociedad, y la aparición esporádica de las obras maestras, que se sitúan fuera del tiempo y del espacio, en el dominio inmutable, eterno, de la pura Belleza, universo misterioso en el cual Fidias es contemporáneo de Rafael, y Chagall, de Giotto.

Me ha parecido que tendría cierto interés emprender de nuevo el estudio de ese problema de las relaciones entre el arte y la civilización técnica, sobre bases nuevas y más analíticas. No se trata en modo alguno, como se verá, de adoptar el punto de vista de aquellos que piensan que el arte es el reflejo de las formas de vida y de acción de una sociedad tomada como una realidad superior a las conciencias individuales. El artista no se limita a materializar a través de su temperamento, y gracias al manejo de esa especie de instrumento que es su técnica particular, los sentimientos, los pensamientos generales de un medio. No se apodera de los valores inmanentes para materializarlos: es esencialmente creador. El arte es una construcción, un poder de ordenar y de prefigurar. El artista no traduce: inventa. Nos encontramos en el dominio de las realidades imaginarias.

Pero ello no supone que ese dominio de lo imaginario no tenga relación con la realidad humana y con las otras formas de actividad, sean materiales o sean igualmente imaginarias y figurativas del hombre, siguiendo otros caminos de su pensamiento. La espe-

culación del matemático es, por excelencia, igualmente imaginaria, pero posee, no obstante, relaciones estrechas con lo real, actual y permanente, de la experiencia operatoria.

El objeto de este libro es, ante todo, demostrar que el arte es una de las funciones permanentes del hombre, y que por esta razón debe ser estudiada como tal, por sí misma, así como en sus relaciones con otras funciones, como la especulativa o la técnica, hasta aquí mejor conocidas y susceptibles, por consiguiente, de ayudarnos a descubrir posibilidades de acercamiento y métodos apropiados a nuestro objeto.

No obstante, no hay que concebir la función plástica —que es una de tantas funciones figurativas, como el lenguaje o las matemáticas— cual una especie de categoría del pensamiento. Si se ha intentado establecer en este libro el carácter funcional y relativamente estable de la función plástica, se ha insistido también sobre la importancia de las mutaciones, tanto en las formas de experiencia figurativa, que son los productos o las obras, como en las relaciones de la actividad plástica con las otras actividades generales de la sociedad. Puestos en presencia de las producciones de la máquina, que poseen igualmente el doble aspecto objetivo y funcional, los artistas modernos han visto cómo se transformaba su repertorio de formas y sus herramientas materiales y mentales. Un pintor actual no maneja los mismos colores que David y, por lo tanto, que un egipcio o un hombre del Renacimiento. Además tiene un concepto distinto de las relaciones que existen entre su obra y el universo material que le revelan sus percepciones. Es inútil recordar que, para el primitivo, el objeto de la representación plástica era una materialización más bien que una figuración; pero es necesario llamar la atención sobre el deslizamiento capital que después do un siglo ha alcanzado la noción de objeto. El pintor de la Edad Media representaba, a través de los objetos vistos por el detalle, los atributos de una realidad única e inmutable, las esencias; el pintor del Renacimiento se siente, sobie todo, inclinado a fijar la posición recíproca de objetos descriptivos en un espectáculo pintoresco y variado; el pintor moderno da más importancia al análisis agudo de sus sensaciones, siguiendo en esto la tendencia general de su tiempo^ a la vez que se siente atraído, de otra parte, por la tendencia universal que lleva el hombre actual a modelar el universo según la medida de su renovado poder de fabricación.

Se verá que un tal designio ha sido arduo por el efecto de la actual falta de información en la mayoría de los campos. Uno de los fines procurados es el destacar la necesidad de vastas en-

cuestas lo mismo sobre los cambios que han tenido lugar en el mundo de los objetos producidos por la técnica moderna y sobre los cuales se ejerce la atención de los artistas, que sobre los mismos objetos figurativos. Rindiendo un homenaje a los trabajos de algunos precursores —sobre los cuales uno se ha apocado ampliamente, nombrándolos cada vez que se les tomaba prestada alguna información, aunque fuese fragmentaria—, no se ha dejado de subrayar la amplitud de lo que falta por hacer. Pero se ha creído que era indispensable un ensayo previo de reflexión sobre los métodos.
Para evitar ciertas confusiones —o ciertos procesos tendenciosos y demasiado fáciles—, todavía conviene precisar algunas posiciones.

He considerado aquí que cierto número de fórmulas artísticas, a menudo agrupadas bajo el término vago de "vanguardia", constituían la parte viva y creadora del arte moderno. En mi ánimo no ha estado, en modo alguno, el pretender una especie de infalibilidad queriendo designar nominalmente los artistas y las obras destinadas a la eternidad. No obstante, parece aceptable que en nuestra época, corno en todas las demás, existen corrientes generales que asocian a ciertos artistas entre sí, ligándolos al movimiento general de la civilización contemporánea, mientras que otras corrientes perpetúan formas rígidas del arte, que han nacido en otro contexto de la vida y que están ligadas, quiérase o no, al pasado. Toda idea de progreso está ausente de semejante punto de vista. Es un hecho que la sociedad humana se ha reagrupado después de un siglo, unificando su comportamiento. Hoy existe, por primera vez desde la Prehistoria, un arte universal. Es igualmente absurdo pretender desconocerlo, así como pensar que puede haber un arte con ecos de nuestra época y únicamente ligado a la manifestación de leyendas o de formas imaginativas características de otro momento histórico. Rehacer a Botticelli o a Corot en nuestro tiempo, constituye por definición un plagio. Es negar al arte un valor vivo, al asignarle como tarea la conservación de valores históricos rebasados.

Lejos de mí la idea de considerar además que las obras de arte de vanguardia sean todas susceptibles de una larga supervivencia La sola intención no crea el valor de originalidad. Asistimos actualmente a una mutación de las formas de la vida material y social. Estamos en un periodo de ruptura. Si pensamos en otras épocas de la historia, comprobaremos que en casos parecidos han sido precisas algunas decenas de años para que se fijara una organización un poco estable. El Renacimiento fue, por lo menos, la obra de seis generaciones, y en ningún caso la edificación de una

nueva ciudad humana se ha hecho según planes determinados. Algunos esfuerzos han llegado a buen fin; otros han fracasado. El mundo actual no hallará su equilibrio sino cuando el prodigioso movimiento de aplicación de los nuevos principios de la técnica y de la ciencia se encuentre, en un momento dado, frenado por algún bloqueo como los que siempre se han producido en el pasado: falta de hombres y falta de materiales, o falta de razón y de paz en las sociedades. El mundo de mañana no está más prefigurado que el arte o la ciencia del futuro; sin embargo, ninguna actividad podría ignorar algunas actitudes que dirigen en nuestra época la conciencia humana. La noción bizantina o egipcia del espacio no puede concebirse en la época de la mecánica ondulatoria. La dignidad del arte exige de los artistas cierta adaptación a las condiciones generales del pensamiento moderno.

Las nuevas estructuras no anulan a las viejas en ningún orden; las reemplazan, facilitando otros caminos de acercamiento, más rápidos y seguros, dando origen a nuevos sistemas de integración de las sensaciones. La geometría de Euclides no deja de ser verdadera, pero sus hipótesis habrán de ser incluidas en otros sistemas más vastos. La ignorancia de la nueva física o las nuevas matemáticas obliga a la juventud a recorrer de nuevo el ciclo histórico de las hipótesis. Del mismo modo, el arte nos ofrece rutas más directas y adaptadas a una nueva y positiva experiencia sicológica de un mundo exterior completamente transformado por la técnica. Cuando se produce una verdadera variación en orden a los poderes de transformación de la materia por el hombre, es necesaria una variación correspondiente en el pensamiento figurativo. Esa modificación se justifica por la existencia, comprobada, en todos los dominios, de un cambio de hábitos, de ideas y de todas las formas de la actividad humana, fundada en una renovación de los esquemas de la percepción y del conocimiento. Los hechos de visualización plástica señalan siempre el cambio de las concepciones morales e intelectuales; los artistas, con los sabios, han contribuido siempre a crear con anticipación el cuadro ideal de cualidades y valores en el que el hombre ha intentado establecerse durante las generaciones siguientes. Actualmente atravesamos una de esas fases de destrucción y creación simultáneas, como pocas se han encontrado en la historia humana. Sepamos aprovecharlo para analizar con simpatía y curiosidad los esfuerzos de aquellos que, entre los artistas, manifiestan indiscutiblemente su acuerdo con las formas dominantes de la vida moderna. En lugar de deriunciar —tarea fácil— el fin de un mundo, intentemos comprender cómo

se elabora uno nuevo. Ya no puede ser posible que un hombre de la importancia de M. Piaget pueda escribir un manual de epistemología, en el cual, al lado de los aspectos físico, matemático, sociológico, etcétera, no se hace ninguna mención al pensamiento plástico, presente, sin embargo, desde siempre en todas las etapas de la historia. Los famosos conflictos entre el arte y la sociedad, el arte y la técnica, ocultan el verdadero problema, que es el de la inserción en la vida de las sociedades de una función de tipo peculiar, a pesar de la infinita movilidad de las obras. No se trata de justificar una actividad superflua o accesoria, sino de afirmar el lugar de una concepción del pensamiento que hoy, como ayer, bajo ciertos contrastes de forma, es el generador de una actividad específica, del espíritu. El conocimiento, a menudo intuitivo, de la belleza es una de las formas indiscutibles del conocimiento.

Habiendo escrito ya un libro sobre el problema del espacio, he aquí uno sobre el objeto figurativo; seguirán otros estudios sobre el color y sobre otros problemas eternos y momentáneos del conocimiento plástico, que es ante todo, no lo olvidemos jamás, una fabricación. Pero el trabajo no se concibe más que a escala colectiva. El presente libro, que debe mucho a las discusiones que se han desarrollado dentro de mi curso en la Escuela Práctica de Altos Estudios a mis auditores no tiene otro objeto que señalar el interés de un método.

Ojalá pueda contribuir, por una parte, a establecer el sentido y la significación humana de la obra de arte, que jamás ha estado tan amenazada, a pesar de las apariencias. La multitud de gentes orientadas hacia los museos o los monumentos, no carece de peligro. El turismo y la museografía hacen correr, sin duda, tanto peligro a las obras de arte del pasado, que ellos no constituyen ninguna ventaja. La forma de educación artística que se enseña en Francia, en particular en la segunda enseñanza, provocará un escándalo el día en que el problema sea ampliamente actualizado. Pienso en el papel de una Inspección General del Dibujo que nos retrasa ante países como Egipto, por ejemplo. En fin, la última guerra se ha mostrado más desdeñosa con los valores del arte que la precedente. El crimen de Reims había levantado un sobresalto de la conciencia universal; los anglosajones han sacrificado deliberadamente los monumentos, de acuerdo con instrucciones escritas dadas por las más altas autoridades, bajo los engañosos pretextos de humanización y preservación de la vida humana. Los mismos pueblos se niegan, por otra parte, a firmar para el porvenir convenciones protectoras de uno de los patrimonios más ,vulnera-

bles y más preciosos ae la humanidad, contentos aparentemente de favorecer la creación de ficheros fotográficos.

Sin embargo, no soy de aquellos que creen que el destino sea más trágico hoy que ayer. No creo, ciertamente, que la humanidad camine hacia una dicha obligatoria y garantizada, pero me parece que prueba su intacta capacidad creadora en los diversos dominios de su actividad, y que no está retrasada en el de las artes, el peor conocido de todos. Mañana como ayer, no habrá nuevo humanismo más que en el conocimiento, cada vez más claro, no de un hambre abstracto y eterno, sino de seres efímeros de carne y hueso como nosotros somos A nosotros mismos nos corresponde el asirnos a una de las actividades más fascinantes a través de las edades.

Hemos abordado este trabajo rechazando como hipótesis de partida la antinomia fundamental entre arte y técnica, rechazando igualmente la idea de una inserción secundaria y sup°rficial del arte en los otros productos de la actividad humana. Con la noción mejor definida del objeto plástico, se cree haber ilustrado la doble naturaleza figurativa y operativa del arte. En ese momento no se trata ya de confrontar, en el plano de los valores, dos series paralelas de acciones humanas. La oposición entre arle y técnica se resuelve desde que se comprueba que el arte mismo es, en cierta medida, una técnica en el doble plano de las actividades operativas y figurativas. Pretendiendo explicar el arte en función de su fidelidad a la representación de lo real, los críticos y los historiadores han falseado los puntos de vista. No se explica un lenguaje en función de las cosas que nombra o de las relaciones de ideas que expresa. El objeto del arte no es constituir una copia manejable del universo; es, a la vez, explorarlo e informarlo de una manera nueva. El pensamiento plástico, que existe al lado de los psnsamientos científico o técnico, pertenece, a 'a vez, al dominio de la acción y de la imaginación. El arte no libera al hombre de todas sus sujeciones, no le ofrece el medio de aprehender y traducir en lo absoluto las sensaciones; constituye una forma de conocimiento y de expresión mezclada a la acción. En el campo de lo imaginario existe también una fusión de lo lógico y lo concreto A través de las imágenes, el hombre descubre, a la vez, el universo y la necesidad de organizarlo. No se trata pues, de una oposición entre arte y técnica, ni de una identificación global. El conflicto surge cuando se pretende sustraer a lo real el orden de lo imaginario. Es en ia técnica donde se encuentran el arte y las otras actividades específicas del hombre. El dominio del arte no es lo absoluto, sino lo posible. Por el arte, las sociedades hacen el

mundo un poco más cómodo o un poco más potente, y a veces consiguen sustraerlo a las reglas férreas de la materia o a las leyes sociales y divinas, para hacerlo-momentáneamente un poco más humano.

INDUSTRIA Y ARTE

Anatoli ljunacharsky*

Hubo un tiempo en que los refinados representantes del mundo del arte consideraban a la industria su principal enemigo. Basta recordar la, a su manera, grandiosa utopía de Morris, *Noticias de ninguna parte,* cuya base misma es la eliminación, en la sociedad paulatinamente socialista, de toda máquina industrial, y MI sustitución por trabajo manual. Recordemos también a Ruskin, que fue en un pasado no muy lejano el soberano de las mentes de tantos y tantos pensadores estéticos europeos, incluyendo también a los rusos. En efecto, uno de los pilares del ruskianismo fue su radical repugnancia por la fábrica, el ferrocarril —como elementos que estropean el paisaje— y por la producción fabril, como veneno 'que destruye la vida ordinaria con sus artículos seriados.

Si pasamos revista a los argumentos de los diferentes enemigo estéticos de la industria, y meditamos sobre ellos, veremos que tie nen su parte de razón.

Menos razón, sin embargo, por lo que se refiere a que fábricas talleres, puentes de ferrocarril, trenes en movimiento, líneas viaría y toda suerte de túneles y viaductos hayan estropeado el paisaj europeo. No hay duda que ello es un gran error. El ojo del este de las generaciones anteriores no está acostumbrado a esto. Le pa rece grosero, sucio, utilitario, artificial y, por tanto, merecedor sól de condena.

Efectivamente, el mundo antiguo, la Edad Media, el Renaci miento e incluso los siglos xvn y xvín, tenían más en cuenta, en su construcciones, las condiciones del paisaje. Mas ¿qué le importa e paisaje al constructor de una gran fábrica con varias chimeneas que se alzan hacia el cielo para manchar su azul con nubes d humo negro? ¿Qué le importa el paisaje al ingeniero que resuelve

* Anatoli V. Lunacharsky, *Las artes plásticas y la política en la Rusi Revolucionaria,* Ed. Seix Barral, Barcelona, 1969, pp. 123-133. En está edición española no se indica la fecha del presente trabajo, pero deb corresponder a la primera mitad de la década del 20, periodo en que e problema de las relaciones entre el arte y la industria llamaba la aten ción de los más grandes artistas soviéticos de la época.

el problema de unir dos puntos mediante la línea de ferrocarril más corta?

Sin embargo, sin perseguir en absoluto el objetivo de adornar nada y siendo ajenos a cualquier clase de estética, los ingenieros —ya se trate de constructores de líneas de comunicación o bien directores de grandes empresas industriales— no han estropeado el paisaje ni mucho menos.

Ahora se enfoca él asunto de otra manera. Las fábricas que escupen fuego no nos parecen monstruosas. Un las chimeneas de las fábricas vemos una belleza peculiar. El ferrocarril, no sólo porque nos traslada a desusadas velocidades, sino también como elemento del paisaje, se ha convertido en algo que nos es caro a nuestra manera. Contemplamos con interés y con un movimiento interno puramente estético al tren que corre hacia la lejanía, y estamos dispuestos a considerar a muchos puentes de ferrocarril —y también a algunas estaciones— como una especie de obras maestras del arte de la construcción. ¡Cuántas soberbias descripciones de nudos ferroviarios —descripciones que rezuman belleza— no se han acumulado ya en nuestro país! No hace mucho, tuve ocasión de leer una página maravillosa consagrada al paisaje ferroviario en la novela *Kubinka,* de Hermán.

Claro que en este punto podemos plantearnos algunas preguntas, por ejemplo: ¿no podría el ingeniero, constructor de vías de comunicación o director de empresas industriales, prestar gradual atención, en cierta medida, a las exigencias de la vista humana? Mas de esto ya hablaremos más abajo.

Tienen muchísima más razón por lo que respecta a la producdón industrial.

Naturalmente, la abominable tendencia a la baratura —que ha desalojado al concienzudo trabajo manual— representa sin lugar a dudas un descenso de cultura. Claro está, el fabricante que procura aplastar cualquier competencia en el mercado a base de baratura, muchas veces no se detiene ni ante un empeoramiento del producto desde el punto de vista de su calidad. Si el dibujo de una percala, la forma de un plato, de un sombrero, etcétera, tienen alguna pretensión estética, habitualmente la tienen sólo en connivencia con el gusto más vulgar. Sin embargo, resultaría difícil decir quién está en connivencia con quien: ¿se ha adaptado la industria fabril a una demanda vulgar, o, por el contrario, ha creado ella misma esta demanda, vulgar? Fijémonos, por ejemplo, en el fenómeno de las modas. Aquí no se trata ya de pueblos coloniales a los que se endosa una percala malísima burdamente pintarrajeada con diferentes colores, ni tampoco de obreros o campesi-

nos que, quieras o no, tienen que comprar cualquier cachivache de uso doméstico porque es barato. No, quienes siguen la moda son principalmente las señoras de la burguesía, las representantes de familias ricas entregadas al formalismo estético. En realidad, una persona a la moda es aquella que presta especial atención a su aspecto externo. Y, sin embargo, ¿qué hace la fábrica ron la moda? La modela a su gusto. Los grandes sastres y los grandes fabricantes, confabulados con un puñado de periodistas y de *cocottes*, lanzan lo que les place, pongamos una absurda forma de vestir; hoy lanzan una mercancía, mañana otra, ora ponen en circulación la piel de ante, ora el brocado, ora, en fin. algún otro tipo de piel que convierten en algo infinitamente deseado por toda mujer burguesa, a la que obligan a pagar triple por el artículo, ya que ¡vean ustedes qué cosas!, está de moda.

Con este ejemplo se puede ver por qué caminos degradan las fábricas el buen gusto. Se muestran serviciales cuando el gusto es indiferente y no está en contraposición con la baratura; pero someten el gusto a servidumbre cuando así lo exige el beneficio de la venta

¿Se puede acaso negar que no sólo las viviendas de los obreros y funcionarios, sino las casas de la gran mayoría de los burgueses están atiborradas de increíbles mamarrachos, desde el punto de vista estético, y que además son mamarrachos piocec'entes casi exclusivamente de la producción fabril?

Mas las consecuencias que de esto sacaron individuos como Morris y Ruskin son incorrectas. No es cierto ni mucho menos que la industria mecanizada deba, irremisible e ineluctablemente, producir objetos de uso común tan malos.

Al contrario, la industria mecanizada, en su ulterior desarrollo, ha de poder fabricar —y en parte siempre ha estado en condiciones de hacerlo— objetos artísticos muy delicados sin intervención de la mano del hombre, como no sea en el retoque final de un obrero-maestro.

¿No resulta característico el que Ruskin considerara al principio de su carrera que todos los medios de reproducción fotográfica eran un completo horror, que la sustitución del grabado a mano por el heliograbado era un signo de profunda barbarie, y que en cambio al final de su vida, ante la asombrosa perfección alcanzada por el heliograbado, hubiera de confesar que con ello se estaban abriendo nuevas esferas a un arte peculiar?

La industria, cuya esencia está constituida por la fácil y barata reproducción de cualquier cantidad de ejemplares de un objeto determinado, irrumpe en unos campos en los que al parecer habría

de ser absolutamente imposible su presencia. No hace mucho, todos se burlaban de los aparatos mecánicos, pero actualmente existe la máquina musical "Mignon" que reproduce la ejecución de un autor, o de un gran virtuoso en un determinado instrumento, con tal exactitud que gracias a la grabación es posible someter a un preciso análisis físico-acústico o estético la mencionada ejecución.

¿Y en el campo del teatro? ¿Quién habría podido suponer que fuera posible otra reproducción del trabajo del actor que la repetida ejecución del papel por el mismo actor aunque tal cosa se hiciera por centésima vez (lo que ya en sí parecía algo comercial)? Sin embargo, ahora el cinematógrafo empieza a crear un cine-teatro en el cual, el actor puede representar ante cientos de miles de personas aún después de su muerte y con la misma perfección de la velada más afortunada de su vida; sí, el cinematógrafo, que para estos fines se asocia con un fonógrafo perfeccionado. No considero, naturalmente, que sea indispensable sustituir al "gran mudo" por el "mediocre parlante". Es un gran error .estético conjugar la pantalla con la palabra tal como ésta suena en el teatro. Pero la sola posibilidad de grabar a nuestros grandes actores, a nuestros grandes oradoies, con sus figuras, con sus voces, con su patetismo, es naturalmente una gran conquista. Claro está que desde un punto de vista formal, esto es una pura industria, toda vez que cabe la posibilidad de difundir después el fenómeno artístico en cualquier cantidad de ejemplares y a un precio extremadamente bajo comparado con el del original.*

Toda la cuestión está en saber si esta colosal popularización, esta colosal baratura que puede alcanzarse por los caminos de la industria, tiene que ir irremisiblemente ligada a la vulgaridad, a la baja calidad y al bajo nivel.

Siempre fue así, por cuanto la industria estaba al servicio del capitalismo. Otra cosa es la protección social masiva en una sociedad para la que cuentan ante todo las necesidades del hombre.

Esto ya no significa captar cuál es el gusto del momento y salirle al encuentro, esto significa también formar este gusto. Sólo es bueno aquel artista que proevira ele\ar a gran altura el gusto de sus conciudadanos.

* En esta idea no hay desconfianza con respecto al cine sonoro como ai te, Lunacharsky tenia en gran estima sus posibilidades. Sin embargo, consideraba desacertado cargar al cine con un incesante dialogo dramático-teatral. Consideraba que la grabación continua de palabras era sólo un medio para conservar los fenómenos lingüísticos (en particular los artísticos[1]! socialmente importantes. (Nota de la edición rasa.)

Y aquí es donde voy a pasar a una idea a mi juicio extremadamente importante; no pretendo, ni mucho menos, hacerla pasar por origina], pero considero que debe ser comprendida en toda su simplicidad, sin acaloramientos superfluos, sin exageraciones caricaturescas como las que nos salen al paso con frecuencia en estos últimos tiempos: *es indispensable una indestructible unión entre la industria y el arte.*

En el marco de la sociedad burguesa, proponerse esta tarea es empresa sin esperanza. Allí sólo puede producir un efecto positivo en casos raros y particulares. Pero en el marco de la sociedad comunista, plantear esta tarea es algo absolutamente necesario.

Como es natural, comprendo muy bien que en nuestro duro momento de transición sólo es posible alcanzar pequeños resultados a este respecto. (Con lo que menos podremos tomar este Jericó del gusto individual, con lo que menos podremos superar el divorcio entre la industria y el arte, es con las chillonas y trompeteras proclamas del falso constructivismo.) Pero algo se está haciendo en este sentido, y lo que se hace debe ser aumentado.

¿Hacia dónde hay que dirigir nuestros esfuerzos?

No voy ahora a hablar de las tareas específicas de Rusia: de ello se puede hablar aparte. Ahora tomaré el problema en sus líneas generales, tal como se presenta no sólo ante nosotros, sino como se planteará en Europa al aproximarse el comunismo.

Ante todo, voy a volver al primer problema: la industria irrumpe en la naturaleza, en el paisaje, y lo estropea.

¿Es cierto o no lo es? ¿Es cierto que un viejo castillo medieval, que una ruina cualquiera resulta poética y hermosa en tanto que un nuevo edificio, una nueva fábrica, construida racionalmente según los principios de la industria de la construcción —por ejemplo, una gigantesca fundición— es irremisiblemente fea?

Esto naturalmente, es falso en absoluto. Habría que estar rodeado de todos los prejuicios imaginables —del tipo de los de adoración al pasado— para asegurar semejante cosa. Verdad es que Tolstoi determinó con cierto sentimiento de hostilidad el sentido mismo de la palabra "poético", considerando que en él resucita algo cuya vida terminó. Su definición de lo poético quizás habría gustado mucho al flanco de los futuristas con predisposición antipoética. Pero esto es, naturalmente, un absurdo.

Poético significa creador. Cuanto más creación hay en una cosa. tanto más poética resulta. ¿Pero es que la creación puede manifestarse en forma puramente utilitaria? Sí, y también en esta forma será poética.

¿Significa esto, pues, que la creación industrial no puede prestar especial atención a su faceta estética, a su forma?

Nadie más lejos que yo de la idea de adornar a la industria. No lo necesita en absoluto. Por el contrario, con absoluta independencia del arquitecto y del artista, la industria ha conseguido en muchas cosas, incluso ahora, notables resultados estéticos.

Al transatlántico se le exige un enorme tamaño, ligereza, velocidad y elevado grado de confort. Es natural, pues, que planteado así el problema, si es resuelto satisfactoriamente por el actual ingeniero naval, lleguemos al sorprendente resultado estético de que nos habla Le Corbusier. Este carácter puede aplicarse también al automóvil, al aeroplano, y se refiere a la elegante y simple resolución de toda una serie de problemas de montaje, de amueblamiento y de proporciones, a los que aún no se han acercado los arquitectos, prisioneros de las antiguas formas, que por así decirlo han sido resueltos con esbeltez, jugando y como de pasada, por los ingenieros.

Pero el ingeniero, en todos estos casos, estaba interesado en la elegancia de las formas. Deseaba construir unos buques, automóviles y aeroplanos que alegraran a la vista. Y en la industria pesada, ¿se propone el ingeniero semejante objetivo? A veces es indudable que sí.

No hay duda que casi siempre la máquina es en sí una belleza. Rara vez he visto máquinas desgarbadas, y si se va a un buen museo y se contempla la evolución dé una máquina, casi siempre se verá algo parecido al desarrollo de un organismo animal. También allí hay ictiosaurios y mastodontes, y al principio las máquinas son algo desmañadas, inarmónicas, desacertadas, mas luego —cada vez más— adquieren, a diferencia de los organismos animales, potencia, armonía interna y elegancia.

Las especies animales empequeñecieron al perfeccionarse. La máquina se perfecciona y se fortalece, pero no hay duda que se perfecciona. Guando se contempla a las más hermosas máquinas, se advierte que el quid no está solamente en la proporcionalidad de sus piezas o en la congruencia de los movimientos que la máquina realiza con fuerza y gracia. La misma composición de las superficies pulidas y pintadas, el adorno parco pero congruente, la desusada limpieza que rodea a la máquina, el suelo cubierto de losas, las amplias ventanas vidriadas que permiten el paso de gran masa de luz (recuérdense, por ejemplo, las grandes centrales eléctricas), todo eso produce una fuerte impresión estética, obligando a cada uno de nosotros a admitir la existencia de bellezas de acero o de hierro fundido que pueden colocarse con pleno

derecho mucho más arriba que cualquier cuadriga viva o de bronce al gusto antiguo.

Así pues, sería de desear que cada vez más se adecuaran a la industria elementos de arquitectura o estéticamente arquitectónicos, y no sólo en un orden formalmente escolar. El ingeniero no debe ser únicamente utilitarista, o más exactamente, debe ser utilitarista hasta el fin. Ha de decirse a sí mismo: quiero que mi máquina dinámica sea extraordinariamente barata, sea extraordinariamente productiva y sea también una belleza.

Y lo mismo, naturalmente, en la producción de consumo directo. El técnico que crea artículos de uso común debe ser un artista produciendo objetos para un hombre que no sólo desea simplemente utilizarlos sino alegrarse con ellos. Importante es que los alimentos no sólo sean nutritivos, sino también sabrosos; pero aún es mil veces más importante que un objeto útil de uso común no sólo sea útil y congruente, sino también *alegre*. Decimos esta palabra en sustitución de las palabras "hermoso, elegante", que a pesar de todo nos parecen enigmáticas (con esto van a empezar acto seguido toda clase de discusiones y nos van a tachar de estetistas). Lo diremos así: *alegres*. Alegre debe ser el vestido, alegre debe ser el mueble, alegre debe ser la vajilla y alegre debe ser la vivienda. El técnico-artista y el artista-técnico —hermanos de sangre— llegará día que se preocupen de que la producción de máquinas no disminuya, antes eleve, el gusto de la masa humana, y que la masa humana, al dejar de ser muchedumbre gregaria, se torne exigente a este respecto.

El técnico-artista es el ingeniero que ha pasado por una seria escuela de historia del arte, por el estudio de las necesidades del ojo h'unano, del oído, y por el aprendizaje de los métodos que hacen posible la satisfacción de estas necesidades. El artista-técnico es el hombre dotado por la naturaleza de acertado buen gusto y de facultades creadoras, y que además ha pasado, en primer lugar, por una escuela racional de maestría artística, y en segundo lugar, por una escuela técnica, pues deberá, en calidad de ayudante, en calidad de principal colaborador, participar en la creación de cada producto.

Todo esto, en esencia, se está haciendo ya ahora en la industria, pero se lleva a cabo de modo casual, vulgar, falto de gusto, y esta situación requiere enormes correcciones.

Pero aquí se nos plantea otra cuestión: ¿existen, pues, algunas leyes del gusto que puedan ser aprendidas?

"¿Qué quiere usted decir con esto? —me preguntará algún adorador del pasado—. Seguramente, usted quiere indicar que un

artista debe aprender todos los estilos: las líneas de las construcciones de la antigüedad, el estilo de los dieciocho Luises, etcétera."

En cambio, el futurista me dirá malignamente:

"¿Pero qué es el gusto? El gusto depende totalmente de las variaciones del día. ¿Acaso puede hablarse de leyes del gusto? Esto es cosa de la creación individual y de los contagios masivos. Dios nos libre de buscar aquí algo estable y clásico. Dios no guarde de congelar la eterna carrera de la inventiva. Y quienes mayor razón tienen son los teóricos "dadaístas", que dicen: "lo importante no es que un objeto sea hermoso, inteligente o bueno; lo importante es que sea nuevo, que no haya sido visto".

Naturalmente, tanto una afirmación como otra son absurdas. Actualmente no podemos decir que la ciencia del arte haya madurado, pero está claro que nos va dando ricos retoños por todas partes. En este sentido, la música se acerca más que las otras artes al descubrimiento de sus principios. La música dispone, hablando en puridad, de una profunda ciencia sobre ía belleza musical. Esta ciencia, la verdad, está algo anquilosada y sufre actualmente la peculiar lucha de la innovación, pero tal innovación, al ensanchar los limites de la ciencia musical, permanece fiel a los principios fundamentales que, quizá con alguna estrechez pero con fidelidad, fueron adivinados gradualmente por la teoría musical en formación.

Existen unas leyes objetivas del gusto que. así como las leyes objetivas de la armonía o del contrapunto permiten una ilimitada creación, una ilimitada diversidad de variaciones creadoras y una fructífera evolución de todo el complejo, de la misma manera, naturalmente, las leyes generales del gusto en las artes plásticas permitirán toda clase de libertad en su aplicación.

La gigantesca tarea artístico-industrial, que no seremos nosotros quienes resolvamos, pues quizá sólo la prepararemos para nuestros hijos, se reducirá precisamente a hallar los principios simples, sanos y convincentes de lo alegre y a aplicarlos a la industria mecanizada, más grandiosa que hoy día, y a la construcción de la vida y del modo de vivir de nuestros felices e inmediatos descendientes.

EL MEDIO TÉCNICO Y URBANO COMO TEMA ACTUAL DEL ARTE

Xavier Rubert de Ventos*

Arte aplicado y obra de arte

Volver a la primitiva integración no quiere decir tampoco que deba hacerse "arte aplicado", o "decoración". "Arte aplicado" y "decoración" son prácticas y conceptos nacidos en la época en que la elaboración estética de los objetos se había hecho ya independiente —cuadro, estatua— o pretendía "maquillar" los objetos coh "añadidos" decorativos, con "embellecedores", o, a lo sumo, interviniendo en los "acabados", pero sin inmiscuirse en su misma elaboración.

Y es importante que nos demos cuenta hasta qué -punto los conceptos asociados a los términos "artes aplicadas o decorativas" están ligados a nuestra (sí, nuestra todavía) concepción de *el* arte como "obra de arte" independiente; hasta qué punto son el nombre y la práctica deformados del arte "implicado" tal como se dan en una época de arte independiente. El fenómeno, por lo demás, es general. Aunque de un modo inconsciente, muchos de nuestros conceptos y actividades presuponen una situación, un fondo nunca neutro sobre el que destacan. Lo que se entiende por "peatón", "patrón oro", "viver" o "cirio" depende de un medio determinado, respectivamente, por el coche, un sistema económico, la escasez o el culto religioso. Sólo en estos medios el hombre se hace "peatón", el oro "patrón oro", el alimento "viver" y la vela "cirio". Pues bien; el concepto complementario o "fondo" desde el que concebimos hoy el arte aplicado es la "obra de arte" en su sentido tradicional y es por ello que resulta tan difícil entender hoy, en una época en la que nuestro "medio artístico natural" es todavía la obra de arte, lo que será •—lo que es ya— este nuevo arte que interviene en la elaboración de los objetos. Entendemos todavía el arte "aplicado", que se pone o añade a algo, como el contraconcepto de la "obra de arte" —del arte que no se pone ni añade

* Xavier Rubert de Ventos, *Teoiía de la sensibilidad,* Ed. Península, Barcelona, 1969, pp. 511-515, 523-526 y 561-564. Por razones de espacio, hemos suprimido algunas de las notas de página.

nada. Por esto hemos de dejar de pensar en el "arte aplicado" (que es ya *la solución* —la mala solución— que dio al problema una época pasada) y pensar en *el problema* de la aplicación del arte en nuestro mundo. Hemos de plantearnos el problema tal como se da en su contexto o estructura actual en lugar de calificarlo y pensarlo con un término —"arte aplicado"— que supone ya la solución que se le dio desde otra estructura.

Por otra parte, la injusticia o el equívoco será pronto el inverso. De igual manera como, durante su reinado, la "obra de arte" renacentista ha impuesto sus cánones en la apreciación de las obras primitivas o "aplicadas" (transformando en sus museos las proas de las barcas, los cetros de los reyes o las máscaras de los brujos en obras de arte) el día en que el nuevo arte "integrado" sea "el" arte *tour court* de la época, las "obras de arte" renacentistas serán a su vez entendidas y utilizadas según los cánones "utilitarios" de este arte nuevo.

Aplicación e implicación

Vemos que el término *arte aplicado* resulta demasiado dependiente y ligado a una situación anterior a la nuestra. Mejor será pues dejarlo para indicar la actividad artística que se sobrepone al objeto, y usar el término *arte implicado* para referirnos al nuevo arte. Al arte que en una sociedad industrial no cabe ya añadir a los productos, sino que ha de intervenir en el curso de la producción industrial de utensilios, de edificios, de imágenes o de diversiones.

"Entiendo por arte implicado —escribe E. Souriau— no esta cantidad de arte que se encuentra superpuesta o añadida al trabajo industrial, como una corrección o adición más o menos superflua, sino la cantidad de arte que se encuentra incluida y comprendida en el interior mismo del trabajo industrial desde el momento en que éste es creador e instaurador, desde el momento que realiza formas nuevas, perfectas y admirables; cantidad de arte que puede sin duda ser separada por un análisis del pensamiento (...) pero que no puede ser puesta aparte más que por el pensamiento, pues forma parte íntima de este trabajo creador, en el que interviene necesariamente y por naturaleza."

"Es-evidente, prosigue Souriau, que las cualidades estéticas, positivas, innegables y a veces extraordinarias, de un automóvil, de un avión, de un receptor telefónico o de una presa hidroeléctrica, no podrían resultar (en el espíritu moderno) de adornos superpuestos, ni de una intervención del artista profesional sustituyendo el ingeniero para corregir o reorganizar la obra, para 'sobredeter-

minarla."* Estas cualidades estéticas son inherentes a las cosas mismas, directamente, en tanto que son bien hechas y perfectas en su género; en tanto que su forma es excelente, bien adaptada a la función y tópicamente expresiva de ésta. El ingeniero, al realizarlas, ha hecho a la vez, y por un mismo acto, obra de industria y obra de arte."

La unidad y coherencia interna de las obras medievales estaba basada en la estructura "orgánica" de aquella sociedad; la de las obras renacentistas en los conocimientos universales de unos humanistas que llegaban incluso a aunar en una misma persona al escultor, al pintor, al arquitecto y hasta al ingeniero. Pero esta coherencia sólo puede conseguirse hoy —perdida ya aquella organización jerárquica y también 3a posibilidad humanista de serlo todo— mediante una sabia coordinación de los esfuerzos de todos, unidos desde el principio. Y cuanto más complejo es el proceso a través del cual se llega a una forma o a una imagen, tanto más necesario es que el arte esté implicado ya en este proceso técnico o económico subterráneo del que resulta el producto.** No cabe hoy pensar en un grafista que no conozca los métodos de impresión, en un diseñador industrial que no esté familiarizado con el proceso de producción o en un director de cine que desconozca las técnicas de toma o montaje. El arte, que desde Leonardo se había separado cada vez más de la ciencia y la técnica, parece así destinado a volver a unirse con ellas.

Las nuevas actividades absorben las formas tradicionales del arte, pero no sin transformar profundamente su mentido; no sin *implicarlas* en un proceso de producción en el que, como en las artes primitivas, su identidad se disuelve en la del objeto producido. El fracaso de casi todos ¡os intentos de "integración de las artes" (con la honrosa excepción de algunas experiencias: la Exposición de Montreal 1967; la de algunos artistas "heterodoxos" que han integrado sus obras a la arquitectura, como el escultor Lippold y el pintor Held) no se debe sino a que se trató de interrelacionar cier-

* Esta teoría del arte como "libre actividad de superestructuración superior de las exigencias exteriores que la obra ha de cumplir" (como *organización polifónica* de los elementos significativos, formales, etc.), ha sido sostenida por Charles Lalo, de un modo general, en *Notions d'Esthétique* y, aplicada concretamente al arte industrial, en *Les Structures Maitretses de Beauté Industrielle.*

** El artista "no puede abstraerse entonces del proceso de producción: métodos, técnicas y economía, deben formar parte integrante en la ejecución de su arte, pues son los factores mismos que han determinado su existencia" (G. Mannoni, R. Tallón y otros, *Art + Invention + Productiov, p* 140).

tas formas consagradas de arte, y no de realizar una nueva forma de arte que sólo puede aunarlas a fuerza de disolverlas. A que se quiso "aplicar" a la construcción las formas y formatos artísticos (concéntricos, estridentes, histriónicos y cardinales) del periodo en que el ornato —figurativo o no— se había hecho "cuadro" o escultura.

Por esto rechazaba el último Wright las obras de arte como elemento decorativo y no tanto las obras orientales que nunca habían dejado de ser ornato (parasol, cortina, biombo, etcétera) como las típicas formas del arte moderno occidental. "No hay lugar para el cuadro en la pared", escribe F. Lloyd Wright, ni tampoco para la escultura: "mis construcciones *son* escultura". "El auténtico valor de una obra de arte reside en su perfecto equilibrio con el todo sin suscitar más que un sentimiento de tranquila satisfacción." Las nuevas formas ornamentales no tenían pues que ser "obra de arte", sino "estar en absoluto reposo y sin suscitar una atención especial". En las casas de Lloyd Wright, en efecto, no hay lugar —ni física ni estéticamente— para más "obra" que la del propio arquitecto, o para las cuidadosamente colocadas (el panel de abedul en el salón de la Casa Goonly) o construidas (las esculturas de Midway Gardens) por *él* mismo. Y esto, que desde una perspectiva actual puede parecemos una limitación de sus obras, representó en su momento un "paso importante y definitivo.

Función del arte implicado

La continuidad entre el viejo y el nuevo arte no ha de hacernos olvidar el carácter revolucionario de un arte que, como hemos visto, no trata ya tanto de *ex-plicar* el mundo como de *im-plicarlo* e implicarse en él. En otras palabras, que no trata tanto de:

Informar de él como de *Conformarlo*
Representarlo como de *Resolverlo*
Recrearlo como de *Reformarlo*

Se trata de un arte que no busca formas *perfectas* sino formas *relevantes* y *articuladas;** que trata de solucionar estéticamente las tensiones forma-contexto, forma-uso, forma-consumo tal como se plantean en los productos de una sociedad como la nuestra. Su tarea consiste, primero, en un análisis de los factores que determi-

* *Relevantes,* es decir, en relación semántica con los otros aspectos de la realidad tratada (utensilio, edificio, etcétera) ; *Articuladas:* en conexión técnica y práctica con los mismos.

nan la forma y, seguidamente, en intentar reconciliarlos. "Función, Marketing y Manufactura, escribe L. B. Archer, son factores que compiten y entran a veces en directa colisión, pero han de ser reconciliados en el producto final."

Un producto —un vehículo, un edificio o un ritmo moderno— es ante todo un objeto de uso y consumo. Dar forma a tales productos es pues nada menos que proponer y programar, no ya formas de receptibilidad como la pintura, sino *formas de vida* ("hacemos una casa y luego la casa nos hace a nosotros", etcétera). Existe una absoluta circularidad (un fluido *jeed back* y recíproca determinación) entre las formas de vida y los productos de una sociedad —entre el "estilo Detroit" y el "american way of life", por ejemplo— y es por ello que si en algún momento cabe incidir e influir decisivamente en esta forma de vida es dando cierta inflexión a sus productos y configurando el medio en que se realiza. La inflexión que puede dar a este medio un gran artista que sea "capaz de crear, como forma artística, la envoltura de una fase posterior de la evolución social, y mucho antes de que esta fase se haya convertido en realidad, tal como Miguel Ángel creó, en su 'núcleo' del Capitolio, el símbolo para una vida comunal que se había perdido y que sólo mucho más tarde debería ser reconquistada". En esto, concluye Giedion, consiste nuestra tarea. La inmensa tarea no ya de reproducir la naturaleza sino de dirigir, desde dentro, la evolución de la misma a fin de crear un nuevo equilibrio "sensual" entre el hombre y su medio.

Se trata, concretamente, de liberar al hombre de la alienación de sus ciudades, de la vulgaridad de las imágenes e incitaciones que le persiguen, de la normalización de los utensilios que emplea, de la miríada de formas y colores que tratan en cada momento de seducirle; de crear objetos que "manifiesten, en lugar de esconder, las riquezas imaginativas implicadas en su función". Y es sólo el artista quien puede aportar a estos objetos el equilibrio y embrujo de los colores y las formas; la voluptuosidad de un nuevo orden "no represivo".

De este modo, si por un lado "organizar el ambiente humano con la forma y el color es crear una obra de arte que va a influir decisivamente en la colectividad" (P. Huisman y G. Patrix), por otro esta actividad, permite al artista "reintegrarse en la vida económica, social y técnica de la sociedad industrial —en un papel de servicio, claro está, aunque no de subordinación" (H. Redeker).

Pero el arte, que había servido a brujos y a mecenas pasando por papas y emperadores, que había estudiado en su día las propor-

ciones matemáticas o la anatomía, ha considerado que era mucho servir el ligarse a la industria y mucho estudiar el aprender los procedimientos y técnicas con los que hoy se hacen las cosas. Ha preferido, a menudo, continuar abstracto, queriendo creer que la crisis de la referencia representativa era la "liberación" total, la crisis de toda referencia, sin darse cuenta de que no era sino el anuncio de una nueva referencia, más radical aún. Y, paradójicamente, este arte puro que temió contaminarse al intervenir en este mundo ha sido el más influido por los reflejos de su comercialización: por los de la persecución del *choc,* por ejemplo, que el arte puro, contraste y complemento perfecto de un mundo sin arte, toma del anuncio y del cartel cuya técnica es precisamente "la introducción en el medio de una nota discordante".* Perfecto contrapunto de esta publicidad "que ha convertido la jactancia en una de las bellas artes",** los cuadros modernos se habían caracterizado también, y cada vez más, por su contraste con el medio.

La nueva función del arte, por lo demás, implica un cambio en el concepto mismo de "calidad". La calidad era antes, subjetivamente, *placer,* y objetivamente *excepción;* hoy subjetivamente es *utilidad o eficacia,* y objetivamente *repetibilidad.* Y cada día se verá más claro que, como anunciaba 5 a Gropius, la calidad —y la belleza misma del diseño— dependen de la producción masiva del objeto. Nadie menos sospechoso de puritarismo funcionalista que el arquitecto italiano Vittorio Gregotti quien, sin embargo, reconoce que *un transsitor è un oggeto di enorme jinezza di concezione e diseqno non "eppure", ma proprio "perché" viene prodotto in alcuni müiani di esemplari* (recuérdese aquí la frase de Proust antes citada: *"les quoique,* etcétera"").***

Solución, compromiso, implicación, ciertamente. Pero la insistencia en estos aspectos del nuevo arte no ha de hacernos olvidar que no se trata aquí de soluciones puramente técnicas sino de intuiciones y anticipaciones propiamente estéticas; que el arte seguirá siendo una danza al borde del abismo, un sutil malabarismo o, como han dicho los filósofos, un *juego.* Un juego, un efecto, pero que, por lo mismo, se mueve dentro de unas "reglas de juego"' que determinan la validez de sus jugadas, aunque no la imaginación o sutilidad de las mismas. Unas reglas, por lo demás, que han presidido, de una u otra forma, toda la historia del arte; que fueron un día la *tradición* rígida de las sociedades primitivas

* J K. Galbraith, *Lo hora liberal,* p. 72.
** H. G. Ricrower, apud W. Packard, *The Waste Maker<,* p. 188
*** V. Gregotti, *II territorio dell'Architectura,* p. 168.

que no admiten variaciones gratuitas de las formas establecidas, que fueron hasta ayer *las reglas de lo verosímil* y que son hoy las de *la utilidad o "destino"* del producto.

Pero el arte se define precisamente por no ser reducible a la multiplicidad de las condiciones de su existencia o de las reglas de que parte. Cuando hemos explicado todos los factores, condiciones de existencia o sistemas de referencia que están en su base (sea del arte primitivo, del barroco o del actual) nos ocurre siempre lo que a los economistas clásicos anteriores a Marx: que nos encontramos en la mano un *produit net,* un sobrante o "plusvalía" inexplicable e irreductible a los factores de producción. El objeto artístico tiene una "plusvalía" estética que no es deducible de aquellas condiciones, y que hay que atribuir a la "intuición" o "personalidad" del artista. Las condiciones objetivas (sociológicas, históricas, económicas, etcétera), explican la obra *posible* pero no la obra *real*

De la ciudad alienada a la ciudad-obra de arte

En este momento, la vocación del arte no puede ser sino controlar estéticamente el marco mismo de la vida humana sobre él que, por primera vez en la historia, podemos decidir ampliamente, y que pronto —cuando la "naturaleza" haya acabado de convertirse en "parque nacional" o "reserva vegetal"— gobernaremos de un modo absoluto.

En efecto, antes del año 2000, Boston, Nueva York, y Washington formarán una sola malla urbana a lo largo de la costa del Atlántico, y no cuesta imaginar el día en que zonas más extensas todavía hayan sido totalmente "urbanizadas".* Parece así que "las dos viejas entidades topográficas, opuestas y complementarias, que son el campo y la ciudad, están condenadas a desaparecer en provecho de una nueva especie de tejido ecológico mixto y continuo".** En un tejido donde la primera tarea, la tarea del "artista", consistirá en evitar lo que Ch. Alexander denomina el *síndrome de la cápsula espacial:* los problemas psicológicos que se plantean al hombre en un medio —el submarino atómico, la cápsula espacial o el nuevo tejido ecológico— del que no puede salirse y que hay que acondicionar para mantener humanos a sus habitantes.

"'Hoy —escribe Alexander— la humanidad puede escapar de las ciudades hechas por los hombres. Pero cuando asuma la responsa-

* "Si el ritmo de expansión demográfica se mantiene, puede calcularse que *en* el año 2300 la densidad de la población terrestre será la de Nueva York" (A. Parinaud, *Une architecture du bonheur,* p. 129).

** J. F. Revel, *Les Fatalités du Terrritoire,* p. 58.

bilidad del mundo entero y el control de cada una de sus partes, puede desarrollarse un síndrome comparable al que se produce en la cápsula. Sin embargo, una forma urbana que reflejara adecuadamente todas las presiones de nuestro tiempo, podría mantener el equilibrio vital en su interior, sin necesidad de escapes. Se trataría de un marco adecuado y eficaz del equilibrio ecológico. Sólo el buen diseño puede evitar un mayor deterioro de la especie. Si se resuelve el problema del diseño no se producirá el síndrome de la cápsula."'*

No *sólo* el diseño, pero *también* el diseño puede decidir de este futuro de la humanidad. Un diseño que es solución técnica, claro está, pero que es también solución estética del medio. He aquí, implicada y complicada, la tarea del nuevo arte.

Por el momento, el éxito en esta empresa de colonización estética ha sido escaso. Del "infierno paleotécnico"** del siglo xrx hemos pasado en la mayoría de los casos a un "infierno neotécnico". E' paisaje urbano oscila entre lo *impersonal* y lo *sensacional;* entie ¡a exageración crónica de las perspectivas comerciales y el gris difuso de las utilitarias.

Se trata, sin embargo, de hacer de la ciudad una obra de arte. ¿Es ello posible? Teóricamente, hemos visto que sí. Más aún: hemos visto que la ciudad —en un sentido amplio que incluye desde sus construcciones y "planning" hasta los utensilios que emplean sus habitantes— era la *única* obra de arte posible en nuestra época.

Una obra de arte, por lo demás, en el más ortodoxo y tradicional sentido del término. Vimos, en efecto, que la obra de arte no se caracteriza por su *referencia,* como creían los partidarios del arte imitativo, sino por su *transparencia;* que es artístico aquel producto en cuya estructura y apariencia se reconoce un comportamiento humano: un cuadro cuando transparenta la relación del pintor con su mundo; una ciudad cuando transparenta la forma de vida de sus habitantes. Una ciudad es así "artística" cuando quienes la han hecho —autores y espectadores a la vez— se reconocen en ella. Cuando es el marco perfecto —y por lo mismo el perfecto símbolo— de la conducta y forma de vida de sus habitantes: cuando ellos la identifican como instrumento de sus necesidades y como expresión de sus ideales.

Pero esto es precisamente ,lo que las ciudades alienadas en que vivimos *no* son. Ciudades *alienadas,* en efecto, y en el má= literal

* Ch. Alexander, *Community and Privacy,* p. 47.
** L. Mumford, *La Cité ä travers l'histone,* p. 544

sentido del término. Como *el capital* que, producto del esfuerzo humano, se ha hecho una entidad exterior en la que el hombre ya no se reconoce y que acaba sojuzgándole, así *la ciudad moderna* es el producto de unos ciudadanos que éstos no reconocen ya como suyo y de la que son esclavos; que se ha hecho opaco, autónomo e impersonal. La ciudad alienada no actúa como *mediadora* sino como *divisora* entre los hombres. En ella no hay o hay muy pocos espacios significativos de las formas de vida de sus habitantes: todo es esplendor comercial o anonimato. Los coches, los bancos o los anuncios han invadido los espacios significativos que sólo en los pueblos existen todavía: la casa "propia", el café, el paseo. . .

Hacer de la ciudad (o de los objetos, etcétera) una obra de arte es devolver a la ciudad una imagen que refleje efectivamente a sus autores y protagonistas —devolver a los hombres lo que es suyo. Hay que "inventar", pues, pero no para crear mundos nuevos, sino para recuperar la ciudad y entregársela a sus habitantes. Hacer una ciudad que mantenga el "carácter" de las ciudades renacentistas evitando tanto la caótica indiferenciación de espacios (centro comercial, zona residencial, etcétera) de casi todas las capitales europeas como la monótona y anónima depredación de los *suburbs* americanos.

Recuperar la ciudad: la tarea artística reencuentra una vez más su función "política", implicada y comprometida en la labor, no *sólo* estética pero *también estética*, de dar forma a la vida pública. Al nuevo artista, lógicamente, le será más difícil encontrar su puesto en la sociedad y en el sistema de producción que a ¡os tradicionales artistas excéntricos —objetos de lujo y espectáculo que la sociedad burguesa, entre orgulloso, y escandalizada, se daba a sí misma. Y es incluso posible que, como proponía ya Platón, aunque por opuestas razones, expulsen a estos artistas de la ciudad. Su labor requiere un sistema político que posibilite y aun requiera la colaboración de ios artistas en la configuración de los objetos y elaboración de los planes que forman el marco de la vida pública, y en este sentido es también estética la lucha por la instauración de un régimen político que lo permita

LA SOCIEDAD COMO OBRA DE ARTE

Herbert Marcuse*

Es precisamente por virtud de la Forma por lo que el arte trasciende la realidad dada, trabaja en la realidad establecida contra la realidad establecida; y este elemento trascendente es inherente al arte, a la dimensión artística. El arte altera la experiencia reconstruyendo los objetos de la experiencia —reconstruyéndolos en la palabra, el tono, la imagen. ,; Por qué? Evidentemente, el "lenguaje" del arte debe comunicar una verdad, una objetividad que no es accesible al lenguaje ordinario y la experiencia ordinaria. Esta exigencia estalla en la situación del arte contemporáneo.

El carácter radical, la "violencia" de esta reconstrucción en el arte contemporáneo parece indicar que éste no se rebela contra un estilo u otro, sino contra el "estilo" en sí mismo, contra la forma artística del arte, contra el "significado"' tradicional del arte.

La gran rebelión artística en el periodo de la Primera Guerra Mundial da la señal.

> Oponemos un No rotundo a los grandes sis los . . . Vamos, ante el asombro y la burla de nuestros contemporáneos, por una veredita que apenas parece camino, y decimos: Ésta es la calle principal de la evolución de la Humanidad.[1]

La lucha es contra el *"Illusionistische Kunst, Europas"*:[2] el-arte jano debe ser ilusorio, porque su relación con la realidad ha cambiado: ésta se ha vuelto susceptible, incluso supeditada, a la función transformadora del arte. Las íevoluciones y las revoluciones derrotadas y traicionadas que ocurrieron al despertar de la guerra denunciaban una realidad que había hecho del arte una ilusión, \ en la medida en que el arte ha sido una ilusión *[schöner Schein),* el nuevo arte se proclama a sí mismo como antiarte. Es más, el arte ilusorio incorporaba ingenuamente las ideas establecidas de

* Herbert Marcase, *Ensayo sobre la liberación,* trad. de Juan García Ponce, Ed. Joaquín Mortiz, México, D F, 1969 pp. 46-51

[1] Franz Marc, "Der Blaue Reiter" (1914), en *Manifeste Manifeste 1905-1933* (Dresden: Verlag der Kunst 1956t, p 56.

[2] R.ioul Hausmann, "Die Kunst und die Zeit', 1919 *[ibid* p 186)

posesión *(Besitzvorstellungen)* en sus formas de representación: no ponía en duda el carácter de objeto *(die Dinglichkeiten)* del mundo sometido al hombre. El arte deb'a romper con esta reificación: debía volverse *gemalte oder modellierte Erkenntniskritik,* basado en una nueva óptica que reemplazara la óptica newtoniana, y .este arte correspondería a un "tipo de hombre que no es como nosotros".[3]

Desde entonces, la erupción del antiarte en el arte se ha manifestado en muchas formas familiares: destrucción de la sintaxis, fragmentación de las palabras y frases, uso explosivo del lenguaje ordinario, composiciones sin partitura, sonatas para cualquier cosa. Y sin embargo, esta completa de-formación es Forma: el antiarte ha seguido siendo arte, ofrecido, adquirido y contemplado como arte.

La salvaje revelta del arte no ha pasado de ser un *shock* de corta duración, rápidamente absorbido en la galería de arte, dentro de las cuatro paredes, en la sala de conciertos, y en el mercado, y adornando las plazas y vestíbulos de los prósperos establecimientos de negocios. Transformar el propósito del arte es autoderrotista: una autoderrota urdida dentro de la estructura misma del arte. Sin que importe lo afirmativa, "realista", que pueda ser la obra, el artista le ha dado una forma que no es parte de la realidad que presenta y en la que trabaja. La obra es irreal precisamente en tanto que es arte: la novela no es un relato periodístico, la naturaleza muerta está viva, y aun en el *pop art,* el realista envase de hojalata no está en el supermercado. La Forma misma del arte contradice el esfuerzo de relegar la segregación del arte a una "segunda realidad", su propósito de trasladar la verdad de la imaginación productiva dentro de la primera realidad.

La Forma del arte: una vez más debemos echar una mirada a la tradición filosófica que ha enfocado el análisis del arte apoyándose en el concepto de lo "bello" (pese al hecho de que hay mucho en el arte que obviamente no es bello). Lo bello ha sido interpretado como un "valor" ético y cognoscitivo: el *kalokagathon;* lo bello como apariencia sensible de la Idea; el Camino de la Verdad pasa por el reino de lo Bello. ¿Qué se quiere decir con estas metáforas?

La raíz de la estética está en la sensibilidad. Lo que es bello es primero sensible: apela a los sentidos; es placentero, objeto de impulsos no sublimados. Sin embargo, lo bello parece ocupar una po-

' *Ibid.,* p. 188 y ss.

sición intermedia entre los objetivos sublimados y los no sublimados. La belleza no es un elemento esencial, "orgánico", del objeto sexual inmediato (¡ puede incluso coartar el impulso no sublimado!), mientras que, en el otro extremo, un teorema matemático puede ser llamado "bello" sólo en un sentido figurado, altamente abstracto. Según parece, las varias connotaciones de la belleza convergen en la idea de *Forma.*

En la Forma estética, el contenido (material) se reúne, define y arregla para obtener una condición en la que las fuerzas inmediatas, no dominadas de la materia, del "material", sean dominadas, "ordenadas". La Forma es la negación, el dominio del desorden, de la violencia, del sufrimiento, incluso cuando presenta desorden, violencia, sufrimiento. Este triunfo del arte se logra sometiendo el contenido al orden estético, que es autónomo en sus exigencias. La obra de arte delinea sus propios límites y fines, es *sinngebend* al relacionar los elementos entre sí de acuerdo con su propia ley: la "forma" de la tragedia, la novela, la sonata, el cuadro. .. El contenido es, por tanto, transformado: • obtiene un significado (sentido) que trasciende los elementos del contenido, y este orden trascendente es la apariencia de lo bello como la verdad del arte. La manera como la tragedia narra el destino de Edipo y la ciudad, como ordena la secuencia de sucesos, da palabra a lo no dicho y a lo que no se puede decir —la "Forma" de la tragedia concluye el horror con el fin de la obra: pone un freno a la destrucción, hace ver al ciego, hace tolerable y comprensible lo intolerable, subordina lo equivocado, lo contingente, lo malo, a la "justicia poética". La frase es indicativa de la ambivalencia interna del arte: enjuiciar aquello que es, y "cancelar" el enjuiciamiento en la forma estética, redimiendo el sufrimiento, el crimen. Este poder de "redención", de reconciliación, parece inherente al arte, en virtud de su carácter de arte, por su poder de dar forma.

El poder redentor, reconciliador del arte, se adhiere incluso a las más radicales manifestaciones del arte no ilusorio y del antiarte. Son todavía obras: pinturas, esculturas, composiciones, poemas, y como tales tienen su propia forma y con ella su propio orden, su propio marco (aunque éste puede ser invisible), su propio espacio. su propio principio y su propio final. La necesidad estética del arte supera la terrible necesidad de la realidad, sublima su dolor y su placer; el sufrimiento y la crueldad ciegos de la naturaleza (y de la "naturaleza" del hombre) 'asumen un sentido y un fin- la "justicia poética". El horror de la crucifixión es purificado por el bello rostro de Jesús que domina la bella composición; el horror de la política, por el bello verso de Racine; el horror de la

despedida definitiva, por el *Lied von der Erde.* Y en este universo estético, la alegría y la satisfacción encuentran su lugar adecuado junto al dolor y la muerte: todo está en orden otra vez. La acusación se cancela, e incluso el desafío, el insulto y la burla —la extrema negación artística del arte— sucumben a este orden.

Con esta restauración del orden, la Forma alcanza en verdad una *katharsis;* el terror y el placer de la realidad se purifican. Pero el logro es ilusorio, falso, ficticio: permanece dentro de la dimensión del arte, de la obra de arte; en realidad, el temor y la frustración prosiguen sin mella (como lo hacen, después de la breve *katkarsis,* en la psique). Ésta es quizás la más elocuente expresión de la contradicción, la autoderrota, erigida dentro del arte: la conquista pacificadora de la naturaleza, la transfiguración del objeto, siguen siendo irreales . tal como la revolución en la percepción sigue siendo irreal. Y este carácter vicario del arte ha dado lugar, una y otra vez, a la pregunta sobre la justificación del arte: ¿valía el Partenón los sufrimientos de un solo esclavo? ¿Es posible escribir poesía después de Auschwitz? La pregunta ha obtenido réplica: cuando el horror de la realidad tiende a hacerse total y bloquea la acción política, ¿dónde si no en la imaginación radical, como rechazo de la realidad, puede la rebelión, y sus intransigentes metas, ser recordada? Pero hoy en día, ¿constituyen todavía las imágenes y su realización el ámbito del arte "ilusorio"?

Hemos sugerido la posibilidad histórica de unas condiciones en las que lo estético podría convertirse en un *gesellschaftliche Produktivkraft* y, como tal, llevar al "fin" del arte mediante su realización. Hoy, el esquema de semejantes condiciones sólo aparece en la negatividad de las sociedades industriales avanzadas: sociedades cuyas capacidades desafían a la imaginación. No importa qué sensibilidad el arte pretenda desarrollar, no importa qué Forma pueda querer impartir a las cosas, a la vida; no importa qué visión quiera comunicar: hay un cambio radical de la experiencia dentro de los alcances técnicos de las fuerzas cuya terrible imaginación organiza el mundo de acuerdo con su propia imagen y perpetúa, cada vez más grande y mejor, la mutilada experiencia.

Sin embargo, las fuerzas productivas, encadenadas en la mfraestructura de esas sociedades, contrarrestan esta negatividad en aumento. A no dudarlo, las posibilidades libertarias de la tecnología y la ciencia están contenidas efectivamente dentro del marco de la realidad dada: el planeamiento y la manipulación calculados de la conducta humana, la frivola invención del desperdició y la chatarra lujosa, la experimentación con los límites de resistencia y destrucción, son signos del dominio de la necesidad

en provecho de la explotación, signos que indican, no obstante, progreso en el dominio de la necesidad. Liberada de la scividumbre a la explotación, la imaginación, apoyada por los logios de la ciencia, podría dirigir su poder productivo hacia una reconstrucción radical de la experiencia y del universo de la experiencia. En esta reconstrucción cambiaría el *topos* histórico de lo estético en-contraría expresión en la transformación del *Lebenswelt* —la sociedad como una obra de arte. Esta meta "utópica" depende (como dependió cada etapa en el desarrollo de la libertad) de una revolución en el nivel alcanzable de liberación. En otras palabras: la ti ansformación sólo es concebible como el modo por el cual los hombres libres (o, mejor, los hombres entregados a la acción de liberarse a sí mismos) configuran su vida solidariamente, y construyen un medio ambiente en el que la lucha por la existencia pierde sus aspectos repugnantes y agresivos. La Forma de la libertad no es meramente la autodeterminación y la autorrealización, sino más bien la determinación y realización de metas que engrandecen, protegen y unen la vida sobre la tieira. Y esta autonomía encontraría expresión, no sólo en la modalidad de producción y de relaciones de producción, sino también en las relaciones individuales entre los hombres, en su lenguaje y en su silencio, en sus gestos y sus miradas, en su sensibilidad, en su amor y en su odio. Lo bello sería una cualidad esencial de su libertad.

BIBLIOGRAFÍA*

APOLLINAIRE, Guillermo, "Les peintres cubistes", en Mario de Michelli.l *Las vanguardias artísticas del siglo XX,* Ed. Unión, La Habana, 1967.1

BALÁZS, Béla, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo,* Ed Losange.! Buenos Aires, 1957.

BENSE, Max *Estética,* Nueva Vivón, Buenos Aires, 1954, 1960.

BRETON, "Primer manifiesto del surrealismo", en Mario de Michelli, i *Las vanguardias artísticas del siglo XX,* Ed. Unión, La Habana, 1967.!

, BRECHT, Bertolt, "Observación del arte y arte de la observación", en¡ Paolo Chiarini, *Bertolt Brecht,* Ed. Península, Barcelona, 1969.

——*Escritos sobre el teatro,* Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

CASTELLET, José María, *La hora del lector,* Ed. Seix Barral, Barcelo-[na, 1967.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *México: pintura de hoy,* Fondo de Cul-| tura Económica, México, 1964.

CARPENTIER, Alejo, "Papel social del novelista", en *Diez años de la\ revista Casa de las Américas. 1960-1970,* La Habana, 1970.

CORTÁZAR, Julio, "Algunos aspectos del cuento" en *Diez años de la\ revista Casa de las Américas. 1960-1970,* La Habana, 1970.

CROCE, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y iingüística\ general,* Nueva Visión, Buenos Aires, 1962.

DEWEY, John, *El arte como experiencia,* Fondo de Cultura Económica,! México, D. F., 1949.

DORFLES, Gülo, *El devenir de las artes,* Fondo de Cultura Económica,! México-Buenos Aires, 1963.

——*Arquitectura moderna,* Seix Barral, Barcelona, 1956.

ECO, Umberto, "El problema de la obra abierta" en *La definición dell arte,* Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1970.

ELIOT, Thomas S., *Función de la poesía y función de la crítica,* SeixJ Barral, Barcelona, 1955.

* ENGELS, Federico, "Carta a Minna Kautsky", en Marx-Engels, Soí>r«| *arte y literatura,* Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1968.

FERNÁNDEZ, Justino, *Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros* áícw,| Ed. Porrúa, México, D. F., 1968.

FISCHER, Ernst, *La necesidad de arte,* Ed. Unión, La Habana, 1964.

FRANCASTEL, Pierre,. *Arte y técnica,* Fomento de Cultura, Valencia, 1961.1

• FREUD, Sigmund, *Introducción al psicoanálisis,* Alianza Editorial, Ma-| drid, 1969.

* Solamente se incluyen las obras de las que se han tomado los textosj de la presente antología.

FUBINI, Enrico, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días,* Barral Editores, Barcelona, 1971.

GRIS, Juan, *Las posibilidades de la pintura,* Ed. Alessandri, Córdoba, Argentina, 1957.

HARTMANN, Nicolai, *Introducción a la filosofía,* UN AM, México, D. F., 1961.

HAUSER, Arnold, *Introducción a la historia del arte,* Ed. Gudarrama, Madrid. 1961.

HEGEL, G. W., *De lo bello y sus formas (Estética),* Espasa-Calpe. Argentina, Buenos Aires, 1946.

HUIDOBRO, Vicente, "El creacionismo", en *Los vanguardismos en la América Latina.* Recopilación de textos. Casa de las Américas, La Habana^ 1970.

KAINZ. Friedrich, *Estética,* Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1962.

KANT, Emmanuel, Crit'"- d*l \<iinO Ed. Vicente Torro. Madrid 1914 (Librería "El Ateneo" Editorial. Buenos Aire', 1951).

LANGER, Sussane K., *Los problemas del arte,* Ed. Infinito, Buenos Aires, 1966.

LE.FEBVRE, Henri, *Contribución a la estética,* Ed. Procyon, Buenos Aires, 1956.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Arte, lenguaje, etnología,* Siglo XXI. México, D. F., 1968.

LESSING, G. E., *Laocoonte,* UNAM, México, 1960.

LUK.ÄCS, Georg, "Arte y verdad objetiva", en *Problemas del realismo,* Fondo de Cultura Económica, México, 1S66.

LUNACHARSKY, Anatoli, "Industria y arte", en *Las artes y la política en la Rusia revolucionaria,* Ed. Seix y Barral, Barcelona. 1969.

MACHADO, Antonio, *Abel Martín. Cancionero de Juan de Mairena Prosas vanas,* Ed. Losada, Buenos Aires, 1945.

MARCUSE. Herbert, *Ensayo sobre la liberador,* Ed Joaquín Mortiz, México, D. F., 1969.

MARIÁTEGUI, José Carlos "Arte, revolución y decadencia" en *Amauta,* Lima, n. 3, noviembre de 1926 (también en *Casa de las Américas,* n. 68, La Habana, 1971).

MARITAIN, Jacques, *La poesía y el arte,* Emecé, Buenos Aires, 1955.

MARTIN, Marcel, *La estética de la expresión cinematográfica,* Ed. Rialp, Madrid, 1958.

M^ARX, Carlos Manuscritos económico-filosóficos de 1844, en C. Marx y F. Engeh, *Escritos económicos varios.* Ed. Grijalbo, México, D. F., 1952.

———"Debates de la sexta Dieta renana, por un renano. 1. artículo Debates sobre la libertad de prensa y sobre la publicación de las actas de las sesiones", en MEGA, t. i.

———*Historia crítica de la teoría de la plusvalía,* Ed. Cartago Buenos Aires, 1956.

———*'Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador) 1857-1858,* t. i. Siglo XXI, México, 1971

ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte,* Revista de Occidente, Madrid, 1956.

PANASSIÉ, Hughes, "El jazz" en *Le Point,* n. XL, Souillac (Lot), 1952.

PAZ, Octavio, *El arco y la lira,* Fondo de Cultura Económica, la. ed. 1956.

PICASSO, Pablo, Declaraciones hechas a Manus de Zayas, en la revista *The Arts*, Nue\a York, mayo de 1923
PICÓN, Gaétan, *El escritor y su sombra,* Nueva Visión, Buenos Aires, 1957.
RIMBAUD, Arthur, "Carta a Paul Demeny", 15 de mayo de 1871 en *La Nouvelle Revue Francaise,* París, octubre de 1912.
PINGAUD, Bernard, "Le román et le miroir", en José Ma. Castellet, *La hora del lector,* Seix Barral, Barcelona, 1957.
PLATÓN, *La República,* UNAM, Mexico, D F, 1959
RAMOS Samuel, *Filosofía de la vida artística,* Espasa-Calpe, Argentina, Buenos Aires, 1950.
REYES, Alfonso, *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria,* El Colegio de México, México, D. F., 1944.
RUBERT DE VENTOS, Xavier, *Teoría de la sensibilidad,* Ed Península, Barcelona, 1969.
SARTRE, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?,* Ed. Losada, Buenos Aires, 1950.
SCOTT, Geoffrey, *La aiquitectura del humanismo,* Barral, Barcelona, 1970.
SCHILLER, Federico, *La educación estética del hombre,* Espasa-Calpe, Argentina, Buenos Aires, 1943.
SCHLOEZER, Boris de, *Introducción a la estética de Juan Sebastián Bach,* EUDEBA, Buenos Aires, 1961.
VENTURI, Lirn^llo, *Cómo se mira un cuadro De Cwtto a Chagall,* Ed. Losada, Buenos Aires, 1954
WOELFFLIN, Enrique, *Conceptos fundamentales de la historia del arte,* Espasa-Calpe, Madrid, **1945.**
WORRINGER, Wilhelm, ***La** esencia del estilo gótico,* Nueva Visión, Buenos Aires, 1957.
WRIGHT, Edward A., *Para comprender el teatro actual,* Fondo de Cultura Económica, México-BuenO3 Aires. 1962.

Siendo director general de Publicaciones José Dávalos se terminó la Impresión de la *Antología de Textos de Estética* y *Teoría del Arte,* en los Talleres de Impresos Olea, el dia 20 de Junio de 1978. Se Tiraron 20.000 ejemplares